تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

الثقافة الجديدة

سبتمبر 2022 • العدد 384 • الثمن 5 جنيهات

ملف العدد
الجمل
في الأمثال الشعبية

طارق الطاهر يكتب:
العدالة الغائبة عن المترجمين

تصميم الغلاف بين التزييف والإبداع

فنون التزهير في مواويل ومربعات عادل صابر

الحسانى عبدالله القابض على جمر الشعر

هل كان دوستويفسكى مريضًا بالصرع؟



صدر العدد الأول فى مايو 1970
برئاسة تحرير سعد الدين وهبة

أمين عام النشر الثقافى
جرجس شكرى

رئيس الإدارة المركزية للشئون الثقافية
مسعود شومان

مدير عام النشر الثقافى
الحسينى عمران

المراسلات



القاهرة - باب اللوق - 183 شارع التحرير
(عمارة ستراند) الدور الثالث

رقم بريدى : 11513

هاتف و فاكس : 27948236

Email: thaqafag@gmail.com

موقع المجلة :
http://www.gocp.gov.eg

قواعد النشر فى المجلة

ترسل المادة مطبوعة ومراجعة على البريد الإلكترونى للمجلة أو على أسطوانة مدمجة، علمًا بأن المجلة لن تلتفت للأعمال المكتوبة بخط اليد/ لا تنشر المجلة أعمالًا سبق نشرها بأية وسيلة.. ورقية أو إلكترونية/ لا تقدم المجلة أسبابًا لقراراتها سواء نُشر العمل أم لم يُنشر/ الآراء الواردة لا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة، بل تُعبر عن آراء أصحابها.

رئيس مجلس الإدارة
هشام عطوة

هيئة التحرير

رئيس التحرير
طارق الطاهر

نائبا رئيس التحرير
إسراء النمر
عائشة المراغى

مدير التحرير التنفيذى
مصطفى القزاز

التدقيق اللغوى
سعاد عبد الحليم

الإخراج الفنى
أحمد عزت

تنفيذ الداخلى
أحمد نبيل

الماكيت الأساسى: **أحمد عزت**





الثقافة الجديدة

● سبتمبر 2022 ● العدد 384

العدالة الغائبة عن المترجمين

لا شك أن هناك اهتمامًا من قبل الناشرين، سواء «المؤسسات الرسمية» أو «القطاع الخاص» بالترجمة، وليس أدل على ذلك من تأسيس مصر فى العام ٢٠٠٦ للمركز القومى للترجمة، الذى لعب دورًا مهمًا فى تنشيط وإثراء حركة الترجمة — لا سيما فى بداية نشأته — ولعل ذلك يرجع إلى الدور الذى قام به مؤسسه الراحل د. جابر عصفور، عندما وضع نصب عينيه، حقوق المترجم، «المعنوية»، فوضع اسمه على الغلاف، و«المادية»، فبالرغم من أن «المركز» جهة حكومية؛ لكنه الأكثر مكافأة للمترجمين من أية جهة مصرية أخرى، وكذلك تعد سلسلة «آفاق الترجمة» - التى تصدر عن هيئة قصور الثقافة، وبعد قرار من مجلس إداراتها منذ سنوات - الأفضل من كثير من دور النشر الخاصة، لكن الأهم — أيضًا — أن الجهتين؛ «المركز القومى للترجمة» و«هيئة قصور الثقافة»، من الجهات التى تحترم المترجم وتعطيه حقه فى وضع اسمه على الغلاف، فى حين أن دور نشر خاصة مصرية وعربية تتعدى على هذا الحق، وفى فعلتها هذه تنتهك حقًا من حقوق الملكية الفكرية.

منذ فترة وأنا ألاحظ أن بعض دور النشر الخاصة ترسخ لمفهوم غياب اسم المترجم من الغلاف، وفى هذا «الغياب» اعتداء واضح ليس فقط على حق المترجم، بل على حق القارئ، وأضرب مثلًا على ذلك، أننى منذ فترة وجيزة اشتريتُ كتابًا عن «العدالة» وهو لمؤلف مصرى، ومنشور فى دار نشر مصرية، وظننتُ أن الكتاب — حسبما أوحى الغلاف — مكتوب باللغة العربية، لا سيما أن للمؤلف ذاته العديد من الكتب بلغته الأصلية، لكن بعد أن تجاوزتُ الغلاف الذى لم يذكر سوى اسم المؤلف، فوجئت أنه مترجم، وأن هناك أستاذًا مشهود له بالكفاءة فى مسألة الترجمة، هو الذى قام بذلك، وأن هذا المترجم وُضع اسمه بالداخل، ببنط أصغر من المؤلف، والأغرب من ذلك؛ أنه فى الصفحة المخصصة للمعلومات وُضع اسم المؤلف — أيضًا — ببنط كبير، وتُرك بينه وبين المترجم مسافة، فلم أفهم ما معنى هذا التمييز، إذا كنت من الأساس أقرأ هذا الكتاب باللغة العربية، وصاحب الجهد الأكبر هو المترجم الذى لا يقل عن جهد المؤلف، فما معنى التمييز فى البنط بين المؤلف والمترجم، وما معنى الفصل بينهما بـ «مسافة»!!.

من وجهة نظرى فإن الكتاب المترجم، هو جهد لمن ترجم، لا يقل عن جهد من ألَّف، بدليل أننا قد نتذوق إبداعات أديب ما من مترجم بعينه، فى حين لا نستطيع قراءة الأديب نفسه من قِبل مترجم آخر، فالترجمة جهد لا بد أن يُقابل بما يليق إزاء هذا الجهد.

والحقيقة أننى حاولتُ أن أعرف الإطار المرجعى والزمنى، لتجاهل اسم المترجم على الغلاف؛ لكننى لم أستطع، بل صُدمت حين عرفت أنه حق أصيل للمترجم منذ عقود طويلة، وأضرب مثلًا على ذلك، ينتمى لحقبة الخمسينيات، عندما أصدرت الإدارة العامة بجامعة الدول العربية، حينما رأس د. طه حسين اللجنة الثقافية بها، وتم نشر ترجمات لمسرحيات شكسبير، أن وُضع اسم المترجم والمراجع على الغلاف، رغم أن بعض هؤلاء المترجمين كانوا لا يزالون يتحسسون طريقهم للترجمة.

إن الأمر يحتاج بلا شك إلى مراجعة من قبل دور النشر الخاصة، وكذلك إلى تدخل اتحاد الناشرين المصريين والعرب؛ لإلزام هذه الجهات التى تتعدى على حق أصيل من حقوق المترجم، لا سيما أننا نعانى أساسًا من إحباطات كثيرة فى مجال الترجمة، منها أن المترجمين يحتاجون لتشجيع معنوى ومالى، حتى نستطيع أن نصل لأرقام مؤثرة فى هذا المجال، فما زالت الكتب المترجمة للعربية قليلة بالنسبة لاهتمام دول أخرى بالترجمة.

رئيس التحرير

تهنئة لـ إسراء النمر



تتوجه أسرة تحرير مجلة «الثقافة الجديدة» بالتهنئة للصحفية الموهوبة الشاعرة إسراء النمر؛ نائب رئيس التحرير، لحصولها على منحة آفاق، عن مشروعها «ألعاب حسين عبد العليم»، وهو الموضوع الذى نُشر جزء منه فى عدد مارس ٢٠٢٢ من مجلة الثقافة الجديدة، ويعد بذرة لكتاب تعده حاليًا عن هذا الأديب المدهش الذى تحاول إسراء أن تعيد تقديمه للحياة الأدبية، بما يليق بهذه الموهبة التى غادرتنا منذ ما يزيد على ثلاث سنوات.

إثنوغرافيا المنشية

أو كيف نقرأ المنشية؟

الأحد هو يوم الإجازة الرسمية فى منطقة المنشية. أثناء فترة الحظر بسبب انتشار وباء كورونا، كان كل يوم فى المنشية هو تكرار ليوم الأحد. أصبح الزمن عبارة عن إجازة مضاعفة. فى هذا الوقت، يمكن القول إن المنشية فقدت الجزء المتبقى من هويتها الذى يضمن وجودها، وهو التجارة. غرقت المنشية فى اللحظة التى كتب عنها «جى ديبور» فى كتابه مجتمع الاستعراض، «اللحظة التى تحقق فيها السلعة احتلالها الكلى للحياة الاجتماعية؛ حيث لا تصبح العلاقة بالسلعة مرئية فحسب، بل إن المرء لا يعود باستطاعته أن يرى سواها، فالعالم الذى يراه هو عالمها». أيام الحظر قُطعت أرزاق الكثيرين، لكنها خلقت فى آن فرصة جيدة للمشى والتأمل فى المكان بعد تجرده من اتجاهه الاستهلاكى. لأول مرة يمكن رؤية المنشية عن كثب والتعرف على سكانها وعاداتهم؛ سكانها الذين لا يظهرون إلا فى أول النهار وآخر الليل. كأن لحظة الحظر هذه، لحظة تعرى للمنشية، كأن المكان أراد أن يُزيح الزحام بعيدًا ليسأل عن تاريخه غير المرئى، وعن ما الذى جعله كما يبدو اليوم؟

مى المغربى



أول ما خطه القلم

كانت منطقة كوم الحلة تفوح منها رائحة كريهة إثر دفن السكان لموتاهم. بعد هدم الباب الأخضر بين عامى ١٨٤٤ و١٨٤٥ سكن كوم الحلة عدد من السكان المحليين للإسكندرية والمهاجرين من المغرب وتونس، وبنوا بيوتًا على الطراز التركى والأندلسى. كانت فى كوم الحلة ساحة كبيرة على شكل مستطيل ينزل فيها العرب لبيع الأغنام والسمن والصوف والبلح السيوى. هكذا وصف على باشا مبارك منطقة المنشية فى كتابه الخطط التوفيقية للإسكندرية. فى ذلك الوقت كانت كوم الحلة بمثابة إشارة أو تجربة ربانية لما ستكون عليه المنشية فيما بعد. غير أن الأوربيين كانت تجربتهم مختلفة، ذلك أن الرحالة الإنجليزى «برامسِن» يصف المكان فى ثلاثينيات القرن الـ ١٩: «الميدان الكبير قرب البحر متسع، لقد تم تحسينه وتغطيته بالحصَى بواسطة الأوروبيين الذين جاءوا إلى هنا يتنفسوا نسائم البحر». بعدها بعام ظهر اسم «ميدان السلاح»؛ إذ كان حينها ساحة للعروض العسكرية والبحرية للجيش.

أسند محمد على باشا لصديقه المهندس «فرانشيسكو مانشينى» مهمة تخطيط الميدان الذى كان يطلق عليه «ميدان السلاح»، ولم يكن بالقرب من هذا الفضاء من المعالم سوى مسجد إبراهيم باشا ووكالة محرم بك وحارة المغاربة وبيت أنسطاسى. تغير اسم الميدان ليصبح «ميدان القناصل» وأصبحت كوم الحلة هى «المنشية»، كما أصبحت لها رائحة مختلفة بعد أن أمر محمد على بدفن الموتى خارج المدينة. أحاطت المبانى الميدان بالكامل. أبنية سكنية مستطيلة بارتفاع ثلاثة أو أربعة طوابق، بدت مشابهة لمفهوم الأبنية المطبق فى مدن إيطالية مثل ميناء «تريستا» إبان حكم الإمبراطورية النمساوية المجرية فى منتصف القرن الثامن عشر.

لقد كان للمبانى مظهر إيطالى شرقى. تم طلاؤها باللونين الأصفر والوردى، على غرار النمط السائد فى الشام ومدن شرق المتوسط، وزُينت واجهاتها بقوالب زخرفية منسوخة، ولأول مرة تدخل للإسكندرية النوافذ الأوروبية ذات الضلف الشيش والتى كانت على الطراز الفينيسى. فى البداية وُضعت مسلة قصيرة من الألباستر حديثة الصنع فى مركز الميدان. وهو ما أثار الكثير من السخرية فى بلد تتوفر فيه المسلات الأصلية. وكانت به كذلك نافورة فى ناحية واحدة.

أصبح الميدان قطعة صغيرة من أوروبا، ولكن هل كانت أوروبا حقًا؟

يذكر «ا.م فورستر» فى كتابه «الإسكندرية تاريخ ودليل» أنه فى عام ١٨٥٧ ذكر «بارتيليمى سانت هيلير» أن «الإسكندرية مدينة نصف أوروبية، يتساوى «ميدانها الكبير» بأمثاله فى المدن الكبرى فى فرنسا». بينما اختلف مشاهدون آخرون لنفس الفترة فى الرأى، مثل «پواتو» الذى وصف الميدان بالعارى «بلا شجرة واحدة تدفئ طبيعته الباردة دائمًا». ووصف «تيوفيل جوتييه» طابع الميدان بالهجين: «على الرغم من الأشكال الأوروبية غير المكتملة، قد لا نزال نشعر أننا فى أفريقيا». أما «لوتين دى لاڤال» فقد أكد على أن المدينة فقدت ملامحها الشرقية الخلابة، غير أنه أشاد بالمكاسب المحلية التى نتجت عن برامج الإصلاح التى اتبعها محمد على وتجديده.

أثرياء وشجر سنط وعنف

أمر الخديو إسماعيل بتخطيط القاهرة على نهج المُخطِط الفرنسى «أوسمَن»، وعندما جاء دور الإسكندرية التى كانت «مُغرّبة» بالفعل، وُضع الميدان على رأس التخطيط، فتم تزيينه وبناء تمثال لـ «محمد على» مُمتطيًا جواده وسط الميدان ليتغير اسمه مرة أخرى؛ ليصبح «ميدان محمد على».

كانت هذه المرة الأولى التى يرى فيها المسلمون تمثالًا لشخص، حتى إن الكثيرين حرموا وجوده والنظر إليه، وذلك لحرمانية «التصوير» فى الإسلام. لكن ذلك لم يمنع وجوده حتى يومنا هذا.

على الجانب الآخر اشتهر عهد الخديو إسماعيل بالامتيازات التى مُنحت لشركات الخدمات الأجنبية. بدأ دخول كلمة «أضواء المدينة» التى نجدها منتشرة فى لافتات المحلات القديمة وعلى ألسنة من يزور المنشية أو يعمل فيها، حينما أدخلت شركة «لِبون» الغاز إلى المدينة. وأصبح «ميدان محمد على» مضاءً طوال الليل. أيضًا شركة «كرديه»، المسئولة عن معالجة المياه وتمديد المواسير، كُلفت بتشجير الميدان بأربعة صفوف من أشجار الأكاسيا (السنط)؛ وأُضيف أيضًا كشك للموسيقى ونافورة ليكملا تشجيره المتماثل.

توج عام ١٨٨٢ بالارتباك والغضب والعنف؛ إذ حدثت مجزرة مأساوية بدأت من شارع «السبع بنات» وامتدت لأجزاء متعددة فى الإسكندرية، قُتل وجُرح فيها الآلاف من المصريين، كان ميدان محمد على والمناطق المجاورة له مسرحًا لهذه الأحداث التى كانت بمثابة ذريعة القصف البريطانى للمدينة وللاحتلال الذى أعقبه. الأحياء الأوروبية، بما فى ذلك ميدان محمد على، اُستهدِفت ودُمِرت جراء القصف نفسه فى ١١ يوليو ١٨٨٢، وما لحق به من أعمال النهب والحرق. ولم ينجُ من الميدان المدمَّر سوى مبنيين فقط، وهما البورصة وكنيسة «سانت مارك». شمل الدمار مسطحًا بلغ ٩٦,٧٠٩

يتعامل الجميع اليوم مع المنشية على أنها محطة يجب المرور منها لقضاء حاجة ملحة



مترًا مربعًا، تضمن ما يقرب من ٥٠٠ شقة وسط المدينة وحفنة من الفيلات فى شارع «محرم بك».

مرة أخرى تتغير رائحة المنشية بعد أن أُقيمت محكمة عسكرية أمام قصر «توسيتزا» وأُصدرت أحكام سريعة. وكانت «المنشية» نفسها مسرحًا لعمليات الإعدام العلنية واستخدمت أيضًا كمقابر لمن نُفذ فيهم حكم الإعدام.

فى أعقاب القصف، قامت الحكومة المصرية بتعويض المُلّاك عن فقدان ممتلكاتهم. وبلغت قيمة التعويضات ٤،٥ مليون جنيه. وكانت هناك موجة من الازدهار نتيجة لتدفق مثل هذا القدر من الأموال، وأُعيد بناء المدينة بشكل سريع. التنمية السريعة فى مرحلة ما بعد ١٨٨٢ كانت بالأساس نتيجة لهذه التعويضات. وساهم التوسع فى التجارة وارتفاع أسعار القطن فى استقرار الثروة بين طبقة برجوازية من السماسرة الشوام/ الفرنسيين كانت تتألف من تجار وخبراء ماليين وأصحاب الأراضى.

سيطرت مجموعة ناشئة صغيرة من الوُجهاء ذوى النفوذ، ربما لا يزيد عددهم عن الألف، على معظم الأنشطة المالية فى المدينة. مثل «أجيون»، و«مِنَشَّا»، و«بوغوص نوبار»، وعائلات الجيل الثانى من الأثرياء اليونانيين، مثل «زِرفوداكى»، و«سالفاجو»، و«بناكى». هؤلاء الوكلاء والمصرفيون الذين أصبحوا مُسوِّقين عقاريين، كانوا هم أيضًا المساهمين الرئيسيين فى شركات التطوير والتنمية المسئولة عن تطوير جزء كبير من «المنشية» وشارع «شريف باشا» والمبانى المُطلّة على شارع رشيد (شارع فؤاد حاليًا).

هيمن التأثير الإيطالى مرة أخرى على إعادة بناء ميدان «محمد على». وكانت وكالة «مِنَشَّا» من أهم مبانى هذه الفترة، والتى بنيت على الأرض التى اشتراها «ليفى دو منشا»، وصمم الوكالة المعمارى الإيطالى «أنطونيو لاشياك»، تخيل منشا أن تكون الوكالة مقسمة لبيوت تخدم طبقة معينة، هذه الطبقة التى من المفترض أن تفتح شبابيكها لتطل على الميدان وتشم رائحة الياسمين الهندى وتنزل فى الأدوار الأولى للوكالة لتشترى ما تحتاجه بيوتهم، ثم تتحرك تجاه السوق الفرنساوى/ الطباخين ليشتروا ما يحتاجونه من السمك واللحم والبقالة، ذلك أن السوق الفرنساوى كان مخصصًا لهذه الطبقة من الأجانب والأثرياء فقط. لا تزال الوكالة تطل على الميدان، لكن هذه البيوت تحولت إلى مخازن؛ لأن الوكالة نفسها غيرت اتجاهها بعد خروج الأجانب من مصر، واختارت أن تبيع الملابس المستعملة والأحذية المسروقة.

يمكنك اليوم شم رائحة الياسمين الهندى مختلطًا برائحة عطنة، نتيجة سوء تخزين الملابس وكثرة تبول الرجال فى الشوارع. أيضًا السوق الفرنسى تحول لسوق ممتلىء بورش النجارة ومواد البلاستيكية ولوازم التنجيد.

الخروج الأول

«العالم الحاضر والغائب فى آن واحد، والذى يجعله الاستعراض مرئيًا هو عالم

السلعة الذى يسيطر على كل ما هو معاش، هكذا فإن عالم السلعة يظهر كما هو، فإن حركته تتماثل مع تباعد البشر فيما بينهم وفى مواجهة ناتجهم الكلى..»

بدأ تجريد الميدان من قيمته بعد ١٨٨٢، عندما قامت النخبة السالف ذكرها فى نقل مساكنهم نحو محطة الرمل تحديدًا وإلى حى «محرم بك» واتخذت الأعمال التجارية، بما فى ذلك البنوك، مقرّات فى المناطق المجاورة للمنشية؛ حيث بدأ مركز جديد للمدينة فى التوسع حول شارع «شريف باشا» و«سيزوستريس» و«طلعت حرب». غير أن المنشية استمرت فى الحفاظ على أهميتها بسبب وجود البورصة التى ظلت القشة الأخيرة التى تستند عليها، حتى تم هدمها وتحويلها لموقف سيارات بعد محاولة اغتيال الرئيس جمال عبد الناصر.

يصف فورستر البورصة فى كتابه قائلًا: «نهاية الساحة: البورصة ذات الشكل الخارجى المقنطر والساعة. فى الداخل يوجد بورصة القطن، رئيس التجارة المصرية. الصرخات والصيحات التى قد تسمع هنا فى الصباح لا تأتى من حديقة حيوان، بل من تجار الإسكندرية الأثرياء وهم يشترون ويبيعون. فى الطرف الآخر من نفس القاعة توجد البورصة».

ربما لو كان فورستر موجودًا الآن لقال الجملة نفسها، ولكن على البائعين المتجولين. أهم سلعة تباع هنا هى الملابس. لا تخدم طبقة بعينها، فهنا تأتى كل الطبقات لتشترى السلع.

التمصير والخروج الأخير

أدخل ملك البورصة «ج. قرداحى» الطوب الأحمر للمنشية سنة ١٩٢٦، عندما قام بتمويل إنشاء مبنى شديد التميز قام بتصميمه المعماريون الفرنسيون «أ. دريسى» و«ل. أودين» و«ر. ليكار»، كان طرازه المعمارى انتقائيًا محافظًا.

مع دخول الطوب الأحمر بدأت مرحلة من تغيير الخريطة فى المنشية، لكنها أخذت اسم «تطوير» خلال الثلاثينيات والأربعينيات، وتم إحلال بعض المبانى القديمة والرائعة مثل بناية «پريمى». المطورون كانوا إما شركات تأمين، مثل شركة «مصر للتأمين»، أو رجال صناعة مثل «كوتسيكا»، الذى أقام بناية على الميدان صممها المعماريون الحداثيون «م. فلورى» و«ك. جورجيادس». تَنَاقَض ارتفاع المبنى الجديد بطرازه الحداثى المُبكر بشكل حاد مع النظام والطراز القائمين فى الميدان.

ميدان محمد على منتصف ستينيات القرن الماضى

التأميم والنزوح الجماعى للأوروبيين من البلاد، تبعه مصادرة الممتلكات المصرية التى تمتلكها الطبقات الغنية. وأدى ذلك إلى الحد من الأعمال وإلى انتقاص مساهمات القطاع الخاص، كما تمت الإطاحة بتمثال الخديو إسماعيل الذى أصبح مكانه الآن نصب الجندى المجهول عام ١٩٥٨، وأُزيل أيضًا الحى السكنى الذى بُنى إلى الجنوب من الميدان فى القرن التاسع عشر، وذلك لإفساح الطريق لشارع «النصر»، وعلى طول طريق «النصر» وضعت البلدية مخططًا شاملًا جديدًا لاستكمال التمصير؛ وتشييد مبان سكنية منتظمة صممها المعمارى المصرى «محمود الحكيم»، خريج جامعة «ليفربول»، وكان من المفترض أن يضم المخطط العديد من الشركات، خاصة الشركات المرتبطة بأنشطة الميناء. لكن التوقيت كان خاطئًا وبدلًا من ذلك أصبحت مكاتب المحامين وشركات السياحة المخصصة فى الحج والعمرة، مساكن منخفضة التكاليف. هذا التغيير أفسح مجالًا للمصريين لأول مرة ليملكوا شيئًا فى المنشية، أو بالأحرى ليملكونها. فلم يظهر الكثير عن حياة السكان المحليين أثناء ازدهار المنشية كقطعة من أوروبا،



النصب التذكارى للجندى المجهول

خصوصًا الطبقة الفقيرة، لكنهم بالتأكيد كانوا فى خلفية المشهد.

فى التسعينيات، أجرى الكاتب السكندرى علاء خالد فى مجلة «أمكنة» حورًا مع رجل يدعى خميس، الذى عمل كصبى عند الأجانب وشاهد رحيلهم. كان حلم خميس أن يملك ورشة، أن يكون معلمًا ويأخذ فرصته، وهو ما استطاع أن يحققه بعد نزوح الأجانب. يسأله علاء خالد: «كان ممكن تبقى صاحب ورشة والأجانب موجودين؟»، فيجيب: «صعب طبعًا. دلوقتى الوضع أحسن للمصريين.. تعرف شارع فؤاد، يستجرى واحد مصرى يفتح فيه! لاء. تعرف على منصور هو الوحيد فى شارع فؤاد اللى فتح دكان عشان كان متجوز واحدة طليانية». ولكنه لم يكره الأجانب رغم كل ذلك، يقول: «كنت بشتغل عند واحد خريج اسمه بورجى، كنت صغير وباخد صاغ فى الجمعة، وكان فيه واحد بربرى معاه خدام فى البيت، يوم الأحد نلبس ونروح عند الخواجة ياخدنا سينما كونكورد، حفلة ٦-٩، نتغدوا قبلها عنده. كان الخواجة متجوز واحدة ألمانية، وهى اللى بتطبخ كل يوم أحد ياخدنا السنيما هو ومراته».. «لما اشتغلت عند المصرى.. كان ما يقبضنيش إلا يوم الأحد الساعة ٣، الساعة ٤ نبقى ملمومين على الرصيف قدام السوق.. دا كله يوم إجازتنا، الأجانب كان عندهم رحمة وعندهم إنسانية».

كان حلم كل صبى فى ذلك الوقت أن يمتلك ورشة، وأن يكون معلمًا مثل خميس، وهذا ما حدث بالفعل، سواء بعد أن آلت إلى بعضهم محلات الأجانب، أو من كان يرتكن على قرشين واشترى أو أجر محلًا أثناء الارتباكات الحاصلة. وعليه انتشرت محلات البقالات التى تخدم الصنايعية الجدد.

وافتتحت فى المنشية عدد من المحلات لبيع الساندوتشات الجاهزة مع كوب حليب أو شاى بالحليب، ليستطيع الصناعية أن يتناولوا فطورهم قبل بدء العمل، وفى الليل تنشط محلات الحلوى الشعبية مثل العاشورة والمهلبية مع كوب شاى بحليب أيضًا. لم يبق من هذه المحلات سوى «ألبان النيل» الذى يقع حاليًا فى شارع خلف جامعة سنجور، فتستطيع أن تطلب منه ساندوتش جبن تركى وكوب حليب.

سوق جديدة

«العمران الحضرى هو الإنجاز الوحيد للمهمة المتصلة بحماية السلطة الطبقية: مهمة الحفاظ على العمال الذين جمعتهم بصورة خطرة الشروط الحضرية للإنتاج. النظام الدائم الذى يوجب خوضه ضد كل شكل ممكن من أشكال التقائهم يجد ساحته الأثيرة فى العمران الحضرى.. مع وجود وسائل اتصال جماهيرية من مسافات بعيدة، أثبتت عزلة السكان أنها وسيلة أشد فاعلية فى السيطرة عليهم»، هكذا يقول لويس ممفورد فى كتابه «المدينة عبر التاريخ»، وهو يصف عالمًا ذا اتجاه واحد على الدوام، وهو عالم المنشية اليوم.

السوق الجديدة فى شارع الباب الأخضر، التى صارت تطل على شارع النصر، كانت جزءًا من مخطط إعادة التطوير الكلى لعام ١٩٥٨. لم تكن إعادة تنظيم السوق كافية لتلبية الإمكانات التجارية الهائلة للميدان. وبالتالى تضاءل حجم السوق الجديدة بين الأسواق التقليدية الكثيفة بشكل فوضوي. «سوق سوريا» التى عُرفت فيما بعد بـ «سوق ليبيا» تبعًا للمكان الذى جاءت منه البضائع المهربة فى عهد الرئيس جمال عبد الناصر، ذلك أن شارع السوق قريب من إحدى بوابات الجمرك؛ حيث يسهل النهب وسرقة حمولة، ثم العودة إلى شارع الباب الأخضر الذى أصبح اسمه الدارج «شارع السكة الجديدة»، والاختباء داخله ثم توزيع هذه الحمولة المهربة فى المنشية. أدى ذلك إلى أن يكون شارع طلبة العلم مكانًا لبيع الأدوات الكهربائية، وبدوره يتحول شارع أنسطاسى لشارع فيه العديد من الورش ومحلات بيع قطع الغيار.

أما بالنسبة لـ «سوق الصرافين» أو «سوق الدولار»، وهى ظاهرة ارتبطت بسياسة الانفتاح فى عهد السادات، فهى الآن أيضًا سوق استهلاكية كبيرة للملابس الرخيصة وأدوات التجميل والمعدات المنزلية بجانب تجارة العملة. شارع السكة الجديدة -الباب الأخضر سابقًا- ظل متمسكًا بتجارة العملة. هناك عدة محلات تتعامل مع مخازنها على أنها بنك. حينما تريد تغيير عملة تمشى فى الشارع المؤدى لشارع السكة الجديدة وستجد رجالًا ينادون «عملة يا أستاذ؟»، إذا وافقت سيأخذك بداخل الشارع ثم تدلف لأحد المخازن؛ حيث يوجد عالم آخر بالداخل، عالم به مكاتب وكراسى جلدية ونقود مخبأة فى علب الأحذية وسلال القمامة البلاستيكية.

المشهد اليوم

«لا يمكن مواصلة الصراع بين التقليد والتجديد، الذى هو مبدأ التطور الداخلى للثقافة فى المجتمعات التاريخية، إلا عبر الانتصار الدائم للتجديد إلا أن التجديد الثقافى لا تحمله سوى الحركة التاريخية الكلية التى باكتساب الوعى بكليتها تميل إلى إبطال افتراضاتها الثقافية المسبقة، وتمضى باتجاه الانفصال»..

تفرض المرأة سيطرتها على عدد كبير من الوكالات والعقارات والمحلات التجارية



تمثال محمد على باشا خلال النصف الأول من القرن العشرين

لم يكن سكان المنشية واعين بما فكر فيه «جى ديبور» عما سماه الاتجاه الواحد الذى يجب كسره. وعلى الرغم من الاكتظاظ والزحام إلا أنك لا تشعر سوى بالانفصال والتشويش. يتعامل الجميع مع المنشية على أنها محطة يجب المرور منها لقضاء حاجة ملحة.

العمل فى الورش أصبح من نصيب فتيان لم يتعد عمرهم الحادية عشر. كل ليلة بعد انتهاء العمل يخرجون على موتسيكلات ويسوقون بتهور، ملحق بالموتوسيكل كاسيت يصدح بأغانى المهرجانات. يشرح «ميلان كونديرا» فعل مشابه فى روايته «الخلود» أنه صوت «الإيجو» المكبوت. يخرجون من شارع طلبة العلم؛ حيث مسجد إبراهيم باشا وشارع أنسطاسى إلى شارع السكة الجديدة، وقبل دخولهم لشارع النصر، يمرون على نساء جالسات تحت شجرة بونسيانا، الشجرة الوحيدة فى الشارع، يتسامرن تحتها حتى الفجر. هؤلاء النساء جعلن المنشية مجتمعًا نسويًا بشكل لا واعى.

فى المنشية يتم احترام النساء؛ لأنها تاجرة أو أم لتاجر أو زوجة تاجر أو سمسارة. فى كتابها «الثقافة السكندرية» تحكى عزة هيكل عن وكالات «زنقة الستات» تمتلكها نساء حتى اليوم. تفرض المرأة سيطرتها على عدد كبير من الوكالات والعقارات والمحلات التجارية، المرأة هى اليد الخفية المسيطرة فى تجارة العملة.

فى المنشية، نادرًا ما تجد رجلين يتعاركان. العراك هنا للنساء. يُصدر كل رجل زوجته أو أخته للتصرف، وحينما يقف رجل -لا يعرف كيف تمشى الدنيا هنا- أمام امرأة من سكان المنشية ليشتمها أو يهينها تطلب منه أن يرسل لها أمه لتكلمها، ثم تتركه؛ لأنها لن ترد على رجل. تخبرنا حكايات النسوة أو ما يمكن اعتباره تأريخًا شفهيًا أن معظم السكان المحليين لمدينة الإسكندرية كانوا صيادين يقضون معظم أوقاتهم فى البحر، يغيبون طوال النهار أو لأسابيع ثم يعودون ليعطوا نسائهم ما كسبوه من مال، بعد بيع السمك فى «حلقة السمك» أو سوق الميدان»، غير طالبين منهن سوى نومة مريحة ولقمة هنية. لذلك كان يجب على كل امرأة سكندرية أن تكون بمثابة الرجل والمرأة فى نفس الوقت، ساذجة كانت أو واعية. مع الوقت سلم الرجال الراية لنسائهم.

فى مقال نشر له فى مجلة Méditer-ranéennes، بعنوان تحولات المنشية، يقول الدكتور محمد عوض: «بعد تاريخ يزيد عن قرن ونصف، فإن المنشية، مثلها مثل المدينة نفسها، تبحث عن إعادة تعريف لدورها فى العصر الحديث. فما كان يومًا يمثل القلب السياسى والاجتماعى والاقتصادى للإسكندرية، تم اختزاله فى كونه دوار واسع للمرور يكتظ بالباعة الجائلين. إن روعة الماضى تنتظر إعادة إحياء، وربما تنتظر اسمًا جديدًا».

المنشية، مثلها مثل مدينة الإسكندرية نفسها، تبحث عن إعادة تعريف لدورها فى العصر الحديث

المصادر:

(١) الخطط التوفيقية لمدينة الإسكندرية لعلى باشا مبارك.
(٢) مجتمع الاستعراض لجى ديبور.
(٣) تحولات المنشية لمحمد عوض.
(٤) الإسكندرية تاريخ ودليل لـ «أ.م فورستر».

أحمد جاد الكريم:
لست معنيًا بإحياء التراث فى أعمالى



حرصًا منّا على تسليط الضوء على الكُتّاب الشباب، نجرى هذا العدد حوارًا مع الروائى أحمد جاد الكريم، وهو من مواليد محافظة سوهاج عام ١٩٨٥. بدأ مشواره مع الإبداع بكتابة الشعر ثم اتجه عام ٢٠١٠ لكتابة القصة والرواية. صدرت له حتى الآن ثلاثة أعمال، وهى: رواية «ليالى السيد» التى تسبر بلغة شبه شعرية أغوار عالم الأولياء الصالحين ومريديهم من خلال وصف بصرى ولغوى واقعى، ورواية «أحزان نوح» التى حصدت المركز الثالث فى مسابقة المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠١٤، ورواية «تغريبة بنى همام» التى تستلهم أحداثها من فترة نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر فى مصر، والتى تزامنت مع دخول الحملة الفرنسية إلى مصر بقيادة نابليون بونابرت. تتناول الروايةُ سيرةً متخيِّلة لحفيد شيخ العرب همّام، والذى يدعى همّام أيضًا وهو ابن عبد الكريم همّام، الذى كان يُلقب بعظيم بلاد الصعيد.

وفى مجال القصة القصيرة، فاز أحمد جاد الكريم بجائزة لجنة الشباب باتحاد الكتاب للقصة القصيرة عام ٢٠١٤ عن قصته «رجل لا ينام»، كما فاز بجائزة «iread» عام ٢٠١٩ للقصة القصيرة عن قصته «روح تائهة».. إلى نص الحوار.



ما القراءات المفضلة لديك، وهل ثقافة الإنسان تقف عند حاجز معين؟

أحبُّ قراءة الروايات، والقصص القصيرة، ويأتى النقد فى مرتبة تالية لهما. مقولة «النقد الأكاديمى» التى دائمًا ما تُوصم بها الكتابات النقدية انطلاقًا من كونها جافة فى الأسلوب، مليئة بالعبارات والمصطلحات الأجنبية الغريبة على القارئ العادى وحتى المثقف، اكتشفت أننا نرددها دون وعى، ولا نختبر صحتها من كذبها. هناك نقاد يميلون إلى النقد الإبداعى، ويُمكن أن نطلق عليه الإبداع النقدى، أيا كان، هذه الكتابات لا تقل إبداعًا عن الإبداع الأصلى من شعر وقصة ورواية، هناك مثلًا كاتب مغربى كبير وهو عبد الفتاح كيليطو يُحقق مقروئية عالية، وكتبه منتشرة بين القراء العاديين. وهناك الناقد والمفكر البلغارى تودوروف. نظرة إلى كتابه «الأدب فى خطر» تجعلنا نعيد التفكير فى كثير من الأحكام الجائرة والتى نتناقلها دون وعى، ويرددها المبدعون دائمًا. وهناك الكاتب المصرى سيد الوكيل، يمكن الاحتكام إلى كتابه «مقامات فى حضرة المحترم»، وغيرهم من الكُتَّاب العرب وغير العرب.

أميل أيضًا إلى قراءة كتب التاريخ، فى المرتبة التالية له أجد متعة فى قراءة بعض كتب الفلسفة لكن بشكل قليل، ولا أستطيع التخلى عن قراءتى للشعر، ولى دومًا عودة كل حين للشعر القديم، فى العام الماضى اكتشفت مناطق مجهولة فى المدونة الجاهلية خاصة شعر امرئ القيس، وهناك قصائد غير مشهورة، لكنها دُرٌّ مخبوء تحتاج لمن يُحسن الغوص، والتقاط أجودها.

بالنسبة للجزء الثانى من السؤال، بالطبع ثقافة الإنسان لا يحدها حاجز، يمكن للكاتب أن يقرأ فى أى مجال، المهم أن يجد متعة فيما يقرأ، أتذكر أنى قرأت مرة أن العقاد اشترى كتابًا عن الحشرات، فهو أديب وسياسى ما علاقته بالحشرات؟! بالتأكيد سيجد إما إفادة فى هذا الكتاب أو متعة ما، قلت لك إنَّ لى قراءات فى الفلسفة، وجدت فيها إمتاعًا ورياضةً ذهنية، وأحسست وقتها أنى صرت أُدرك أشياء موجودة من حولى ولكن لا أشعر بها، بعد حين كنت أنسى ما قاله كانط وبيرجسون وديكارت والفارابى وابن سينا، أنسى –حرفيًا– ربما أغلب ما قرأته، وكنت أعزِّى نفسى أنى قضيت وقتًا ممتعًا مع تلك الأفكار، وأنها ربما تتسلل إلى نص سأكتبه فى المستقبل، أو هى تتسلل خُفية فيما أكتبه دون أن أشعر.

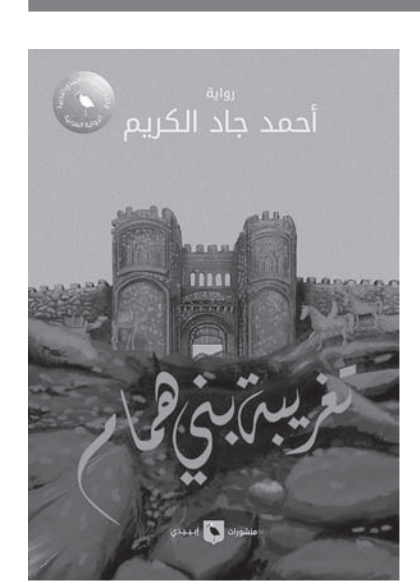
> على الكاتب أن يحذف من قاموسه كلمة «الإلهام» وأن يُدمن النظر فى نصه الذى يشتغل عليه

ما طقوسك فى الكتابة؟

ليس لدى طقوس ثابتة، أحيانًا يساعدنى طقس معين على الانطلاق فى الكتابة، كسماع الموسيقى أو سماع القرآن، وأحيانًا أجد أن ذلك يُشتتنى فلا أستطيع أن أتمَّ جملة واحدة، فألجأ لطقس الهدوء، فى أوقات كنت أكتب وابنتى تشاهد أفلام الكارتون، لا أستطيع أن أتوقف، وفى أوقاتٍ أخرى يُضايقنى صوت يأتى من الشارع، فيخدش السكون أثناء الكتابة، فى النهاية أميل للكتابة فى جو هادئ، لا أكتب فى المقاهى، وأتعجب من أولئك الكُتَّاب الذين ينهون أعمالهم وهم جالسون على المقهى.

«تغريبة بنى همام» استحضار البطل التاريخى واستنهاض مخلص جديد، أم معالجة لفكرة إحياء الموروث كما ألمحت فى الروايتين السابقتين؟

لم يدرْ فى خلدى لا هذا ولا ذاك، مسألة البطل التاريخى المُخلص الذى يحلم به البعض خارجًا من بطون كتب التاريخ القديمة، بسيفه وجيوشه الجرَّارة، تعلوه رايات النصر، وترفرف من فوقه الطيور الجارحة منتظرةً القتلى الذين يسقطون بين يديه فينقضون صوب وجبة شهية تكفيهم أيامًا عِدة، هذا ماضٍ ولَّى وانقضى، ولن يعود، بطولة الفرد أصبحت تراثًا قديمًا، يُدْرَس ولا يُحتذى به، أما الواهمون فهم كُثر، وأوجاع الحاضر، وظلمة المُستقبل تجعل الماضى زينة الدنيا، أما قضية إحياء التراث فلست معنيًا بها، هناك المؤرخون، وعُشَّاق المخطوطات، ومحققوها، هذه وظيفتهم، أما الفن فله أدوار مُختلفة، ما رُمته فى الرواية هو معالجة فكرة الانتصار، الراية الخفَّاقة بحق، قد نجتمع على «فرد» لكن لا نؤلهه، ولا نرفعه إلى مقام الولاية، فى «التغريبة» استدعاء للحظة متخيلة كان بإمكاننا نحن المصريين أن نواجه أعداء عدة، أن نحلم بالنصر، لا يهم أن ننتصر، النصر هو نتيجة الأحلام التى تختمر لسنوات وأجيالٍ عِدة، النصر الذى أقصده



بوصفه معادلًا موضوعيًا لكسر همومنا، والتفكير فى قضايانا ومشكلات مجتمعنا التى لا تنتهى.

بين المدونات والظلال، هل ثمة معالجة موازية لاستلهام الفكرة، مما هو تاريخى وإسقاطه على الواقع؟

سِرت فى الرواية على خَطين متوازيين، خطٍ يرسمه المؤرخ عبد الرحمن الجبرتى راويًا بضمير المتكلم أحوال مصر وقت دخول الحملة الفرنسية، ومنتظرًا قدوم «همام» الحفيد فاتحًا أسوار القاهرة، الخط الثانى قام به الراوى العليم الذى يتبع همامًا فى تغريبته/ رحلته من الجنوب صوب الشمال، قضية الإسقاط لم أقصدها، ربما تصل إلى المتلقى على نحوٍ ما، وهذا مقبول فى الفن، كل نص قابل للتأويل، وربما يصل القارئ إلى أشياء لم تبرق فى الذهن أثناء الكتابة، وفى النهاية فإن النص ملك للمتلقى، وعلى الكاتب قَبول التأويل أو رفضه.

هل ثمة علاقة بين إبراز المواطنة، وفكرة مقاومة المحتل حتى وإن كان يصنع تغيرًا ثقافيًا لصناعة مجد زائف؟

سأجيب على هذا السؤال بسؤال آخر، لماذا يقوم المحتل بغزو بلد ما؟ لماذا يُنفق الملايين، ويُزهق مئات وربما آلاف الأرواح؟



هل من أجل إقامة الديموقراطية وإرساء قواعد العدل، ونشر العلم؟ بالطبع الإجابة لا، المحتل الفرنسى جاء ليجعل من مصر ولاية تابعة لفرنسا، تمسَّح «نابليون» بالدين، وأعلن احترامه للإسلام ثم لمَّا غضب داست أقدامُ جنودِه وخيولُه واقتحمت باحة الجامع الأزهر، المواطنة بوصفها تقديسًا للمكان، وانتماء للبقعة من الأرض التى نبتنا من طينها، تظهر بكل تجلياتها وقت الأزمات، فيعى كل مواطنٍ مصرى سواء أكان مسلمًا أم مسيحيًا أن المحتل لا يهمه الدين، هو يكسب وُدَّ الجمهور كى يكسب أرَضًا جديدة، ويُطيل مُدة بقائه، يسلب خيرات البلاد، ثم يوهمهم بالمطبعة والمسرح، والمجمع العلمى!.

إلى أى مدى يذهب الكُتَّاب لاستحضار الإلهام؟

مسألة الإلهام نسبية، تختلف من كاتبٍ لآخر، كنت واهمًا قبل ذلك وأظن أن الكتابة تحتاج إلى الإلهام؛ لأنى كنت حديث عهدٍ بكتابة الشعر؛ ولذلك كتبت روايتى الأولى «ليالى السيد» فى عدة سنوات؛ لأنى حينها وضعت يدى على خدى أنتظر أوقات تجلى الإلهام، وروقان البال، بعد ذلك تغيرت نظرتى، وأصبحت أنا أجلب الإلهام على طاولة الكتابة. فى روايتى الثانية «أحزان نوح» خصصت وقتًا ثابتًا كل يوم، فأنهيتها فى أقل من شهر، وتأكد لى كذب فكرة الإلهام، كتبت روايةً يتجاوز حجمها ضعف حجم رواية «ليالى السيد» بطريقة جلب الإلهام من «قفاه» كل يوم وأنهيتها فى عدة أشهر، لكن لم يكتب لها أن تُنشر حتى الآن، على الكاتب أن يحذف من قاموسه كلمة «الإلهام» وأن يُدمن النظر فى نصه الذى يشتغل عليه، وحتى ولو بتعديل بسيط كل يوم، وأن يُضيف -مع كل إطلالة- ولو سطرًا واحدًا فقط.

ما الفكرة التى حلمتَ أن تكون كاتبها؟

ليس هناك فكرة بعينها، الأفكار كثيرة، ولدى رصيد لكتابة عشرة روايات، أنا لا تشغلنى مسألة الفكرة بقدر ما تشغلنى الطريقة التى سأقدمها بها، ما الجِدة فى التناول، وزاوية الرؤية المختلفة، وهذا ما يوقف مشاريع كثيرة ذات أفكار جاهزة.

ماذا قدم لك الإبداع وماذا أضاف؟

سأبدل بكلمة الإبداع كلمة «الكتابة»؛ لأن الإبداع هو ثمرة ونتيجة يحصدها الكاتب جراء فعل الكتابة، ما قدمتْه لى الكتابة مزيدًا من الفهم، فهم الواقع، وفهم النفس، وأيضًا تأمل الأحوال، كنت أظن قبل ذلك أن القراءة وحدها قادرة على جعلى أكثر فهمًا لما يجرى من حولى، والغوص داخل النفس، لكشف أسرارها، ومحاولة الإجابة عن كثير من الأسئلة المقلقة التى تتردد دومًا، لكن مع الكتابة امتدت مساحة التأمل، أعدُّها فُرصة للنظر بشكل مزدوج مرة إلى الخارج ومرة إلى الداخل، كتبت فى شهر رمضان الماضى أكثر من عشر تدوينات على مدونتى، كلها عبارة عن محاولة للفهم والتأمل والإدراك، حتى الكتب التى كنت أقرأها، قلبت صفحاتها وأنا أكتب، تأملت فى لحظات تمرُّ دون أن نعى بها، أدركت أن الزمن أكبر عدو للإنسان، ليس لأنه ينهب عمره فقط، ويقضى عليه، لكن؛ لأنه يسحق بمروره كثيرًا من اللحظات التى تحتاج للتوقف، والتأمل وإعادة النظر، هذه هى خسارة الإنسان الحقيقية أكبر حتى من خسارته لسنوات عمره، وجدت فى الكتابة تعويضًا لتلك الخسارات المتكررة؛ لأنها تُمكِّننى من إعادة تلك اللحظات، من مساءلة الماضى، وتطويع أحداثه، وإدخالها «فرن» الإبداع لتصير نصوصًا قادرة على خلق المتعة فى نفوس قارئيها، سأنهى كلامى بمشهدٍ مرَّ بى، منذ سنوات كنت أشرب كوبًا من الشاى المغلى -على غير العادة- رائحة الشاى وهى تصعد، أثارت فىَّ أحاسيس ومشاعر قديمة، تذكرت ذلك الطقس القديم، وقت العصارى، والتفاف الأهل منتظرين الأكواب الفارغة أمامهم لتُملأ، تطل الرائحة أولًا، وهى علامة على قدوم «البراد الصاج» ذى اللون الأبيض، وصوت انسكاب الشاى داخل الأكواب، تأمُّلُ هذه اللحظة أعادنى إلى سنين تربو على الثلاثين، والأمر لا يقف عند تأمل ذلك المشهد فى لحظته الآنية أو ارتداده نحو الماضى لكن بمدى الإدراك والوعى بكل هذه التفاصيل، ذلك الإدراك لا تخلقه سوى الكتابة التى تحول «العادى» إلى «جمالى»، وتبعث جذوة الماضى المطمورة فى رماد الذكريات.

وجدت فى الكتابة تعويضًا عن الخسارات فهى على الأقل تُمكِّننى من مساءلة الماضى



د. محمد عبد الباسط عيد

ناقد

تقشير الكلمات

نحن لا نفكر فى كثير من الكلمات بما يكفى؛ بعض الكلمات تحتاج إلى تأمّل يليق بمكانتها وتاريخها ودورها المؤثر فى حياتنا.. الأمر أقرب إلى ثمرة الفاكهة التى قد تسُرّك قشرتها الخارجية، ولكن معرفتك بها لن تتحقق إلا إذا أزلت قشرتها واختبرت مكوناتها، سواء بالتذوق أو بالتحليل فى المختبر أو بهما معًا.. بعض الكلمات يختزلها الاستخدام فى قشرة دلالية رقيقة تخفى خلفها عالمًا خصبًا من الدلالات والأحداث والقيمة أيضًا.. أحاول هنا أن ألفت انتباهك إلى ضرورة تجديد علاقتنا بالكلمات، إلى تقشيرها المستمر لنرى أعماقها المطمورة، وحين نتوقف عن ذلك تضيق الرؤية، وكل تضييق - كما تعلم- محاصرة، ولا ينبغى لنا أن نحاصر الكلمات ولا أن تحاصرنا الكلمات..!

كان البلاغيون القدماء يلفتون انتباهنا إلى عملية التقشير المستمرة التى يمنحها السياق الجديد للكلمة، الكلمة فى السياق تزدهر بالدلالة، تجلب عفوية الهامش إلى «رسمية» المتن، ورغم أن كل سياق يشير إلى متكلم معين وإلى متلقٍ بعينه إلا أن اللغة بذاتها تستعصى على هذه الحالة الفردية، هناك أصوات متعددة فى كل كلمة، أصوات بعيدة وأخرى قريبة، وثمة استدعاءات لا حدّ لها تتعلق بأهداب الكلمة، ووحدهم الذين يرهفون السمع ويجيدون الإنصات من يمكنهم رؤية هذا العالم الذى تشير إليه الكلمة وتتفاعل معه.

كل سياق يرينا وجهًا من وجوه الكلمة ويشير إلى جانب من جوانبها، ومن مجموع السياقات يمكننا الحديث عن «دنيا الكلمة»..!

بعض جوانب الكلمة يهجره الاستعمال ويطويه النسيان، فتعيش الكلمة بيننا بنصف ضوء، ونصف الضوء يظهر نِصْف الحقيقة، ولا يغنى النُّصْفُ شيئًا.

يقول البلاغيون فى صياغة دقيقة محكمة: لكل كلمة مع صاحبتها مقام...! فما أجلّ هذا الكلام وما أعمقه..!

أحبّ كلمة «المقام» هنا، ولا أعرف كلمة تسد مسدّها فى هذا المدار؛ فالمقام عملية تشبيك لا تتوقف بين الكلمات والذوات المتكلمة، والمقامات اختيار الكلمات. الكلمات ليست مجرد أداة مصمتة.. فى كلّ مقام جديدة نرى وجهًا صاعدًا من وجود الكلمة.. فى المقام من الحنو والتسليم والتكريم بأكثر مما فيه من آلية القاعدة الرياضية المتقنة... فى المقام تتجلى الكلمة وتتنوع ألحانها فى يد العازف، المقام مقام الكلمة والمتكلم والمتلقى جميعًا.

كان البلاغيون ومعهم علماء القرآن فيما بعد يتحدثون عن مقامات القُرَّاء، وكانوا يرون مقام القارئ يلتقى بمقام الكلام، ولا يستوى القُرّاء بطبيعة الحال، فهناك قراءة أولى، يمكنك وصفها بالقراءة الآلية الوظيفية، نتعرف معها أو من خلالها على فحوى النص أو موضوعه.. وهناك قراءة ثانية أكثر إنصاتًا، تنقب عن المكامن البعيدة للكلمات. إنها قراءة مرتهنة بثقافة القارئ وحضوره الذهنى والنفسى وتفاعله مع النص، وهذا القارئ يرى النص موصولًا بغيره من النصوص، فى هذا المقام القرائى يبدو النص شبكة هائلة من الأصوات والأصداء التى تستدعيها الكلمات فى سياقها الجديد، ووحده القارئ (صاحب المقام) من يمكنه تقشيرها والحديث عنها، وحده من يراقب هذا الميلاد القديم المتجدد، فيحدثك عما كان -قبل قليل- يسكن الظلال ويطمره النسيان..!

هنا تبدو الكلمة «واقعة ثقافية» كاملة الأوصاف يمكن الحديث عنها ومتابعة تجلياتها ومختلف جوانبها. لا أحدثك عن مجرد التفاعل بين النصوص أو «التناص» وإنما أحدثك عن شىء أعمق وأجلّ، عن «ثقافة» الكلمة التى تتشابك عوالمهما وتنصهر آفاقها فى كلية أعمق من فكرة السابق واللاحق والتأثير والتأثر..!

أمّا المقام الأخير، فهو مقام القُرّاء المجدين، الذين يجذبهم النص إلى فضائه، ويجرون معه فى مداره، هنا، يتبادل القارئ المقام مع المُرسِل (بكسر السين)، فيغدو القارئ مرسلا والمرسِل متلقيًا، هنا تغدو الكلمات عالمًا من التفاعلات الحيّة التى تفيض عن الحد، ويغدو النص ملكًا لقارئه، وجوده من وجوده، إليه ينسب وبه يتأكد حضوره، وفى هذا المقام يغدو النص— مهما كان طوله— كلمة، وتغدو الكلمة عصية على التسييج والتأطير.. إنها حالة من الكشف والمتعة الحُرّة التى لا حد لها.

كان البلاغيون القدماء أيضًا يتحدثون عن النص الذى هو «كلمة»، أو النص الذى تنسجم وحداته ويتتابع عالمه حتى لكأنه كلمة واحدة.. لقد كان ذلك كشفًا مذهلًا وجد تجلياته الرائعة فى تفاسير القرآن الكريم بأكثر مما وجدها فى نقد الشعر، لا يعرف النقاد —بما يكفى للأسف— إنجاز المفسرين فى هذا الجانب، رغم أنه إرث عزيز يستحق الوقوف إزاءه والكشف عنه..!

لنعتبر هذا مدخلًا لحديث قد يطول نتوقف فيه إزاء بعض الكلمات/ النصوص أو النصوص/ الكلمات.. ولتكن البداية —فى المقال القادم- مع كلمة «الزينة»، هذه الكلمة الأساسية فى كل تجلٍ حضارى، نشاهد منابتها القديمة والحديثة لنرد إليها بعض الهيبة التي تليق بها.



قدّمت كفّى سنابل للفقير يوم جاع

فنون التزهير فى مواويل ومربعات عادل صابر

مسعود شومان

كلما استعدت مقولة عم عبد العاطى نايل أحد الرواة الشعبيين(١) «الشعر مدينة خربانة، وكل شاعر وله هاتف، وكل واحد بيعمرها على هواه» تأكد لى أن مدينة الشعر ستظل خربة على الدوام؛ لأنها مرهونة بآلية الهدم والبناء؛ هدم الأبنية سابقة التجهيز، وإقامة أبنية مفارقة للتقليدى المنمذج، وبالرغم من أن الفنون الشعرية الشعبية لها تقاليدها؛ لكنها ما تزال قادرة على إثارة الدهشة، خاصة إذا كان من يستلهم قوانينها شاعر موهوب، ويدرك بوعى كيفية اكتشاف ذاته بعيدًا عن الانداح فى ذات الجماعة، ولعل القراءة الجمالية لمعمار نصوص الشاعر الجنوبى عادل صابر تؤكد على فصيلة دم شعرى تمتح من النص الشعرى الشعبى مرتكنة إلى فنون التربيع المصرية وفنون الموال، ولا تنسى الذات الفردية حين تمارس مفارقاتها معلنة عن صوتها الخاص، ورؤاها التى تقوم كيميائها على هذا المزج بين رؤى الجماعة الشعبية وانتصاراتها للأشكال الشعرية القولية ورؤى الفرد حين ينتصر لمكاشفة همومه وأحلامه هنا والآن.

الموال الرباعى

يعد الموال الرباعى واحدًا من الفنون التى أبدعتها الجماعة الشعبية، فمنذ أن أنشدت جارية جعفر البرمكى موالها الرباعى الشهير -ظل لصيقًا بنشأة فن الموال لفترة طويلة - الذى بدأ التأريخ لنشأة فن المواليا به، وربط نشأة الموال بحكاية تعليلية -ليست من العلم فى شىء- تقول إن هارون الرشيد بعد نكبة البرامكة ١٨٧هـ، أمر أن لا يرثيهم أحد بشعر معرب، وتنكر لمن يفعلون ذلك، فرثت إحدى جوارى جعفر البرامكة بهذا النوع من الشعر، وجعلت تقول بعد كل شطر «يا مواليا .. يا مواليا»(٢) وها هو نصها الرباعى الذى تواتر فى كتابات متعددة:

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس
أين الذين حموها بالقنا والترس
قالت تراهم رمم تحت الأراضى الدرس
سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس(٣)

والموال الرباعى كغيره من أنوع الموال يسير على تفاعيل البسيط، وقد قفوا شطر كل بيت منهما بقافية منها وسموا الأربعة «صوتًا»، ومنهم من يسميها بيتين على الأصل(٤):

قلبى سلاكم وعن طرق الهوى عرَّج
وبَاعكم مثل محتاج وما حرَّج
لما رأيت مقامى عندكم هرّج
حلالى الهجر سبحان الذى فرج(٥)

وتتشاكل قوافى الموال لتصل إلى نوع من التجنيس الكامل/ التزهير، وهو ما يجعل الصوت هو الأكثر هيمنة فى إنتاج الدلالة عبر التكشيف للقوافى المشفرة، وهو ما سنراه بجلاء فى فنون شعرية شعبية أخرى، لعل أهمها فن الواو الذى برع فيه شعراء الصعيد، وعلى وجه

التحديد الشعراء الذين ينتمون إلى محافظة قنا، ومنهم الشاعر عادل صابر الذى تختص هذه الدراسة بقراءة بعض إنتاجه:

زوروا محبكمُ يا هاجرين فقد
نال العنا بعدكم حتى المنام فقد
وكيف لى بمنام أرتجيه وقد
غبتم ولا ينطفى ما الفؤاد وقد(٦)

والموال غناء، ليس قائمًا على الأبنية التقفوية، واللحن الموسيقى والصوت المؤدى فحسب، لكنه إضافة إلى ذلك يقوم فى أدائه وفى تذوقه، على ما يسمى باللغة الجسدية للمؤدى، وهنا تكمن عبقرية الأداء، ومن خلال هذه اللغة يتحقق الشرح والتفسير لضروب الجناس ومعانيه التى يقوم عليها الموال/ الكلمة.. مثال ذلك نرى المؤدى الشعبى، وهو يؤدى موالًا -ذاع بعد ذلك باسم فن المربع منذ العصر المملوكى- رباعيًا(٧):

ألا قم بنا أيها الساقى فناجينا
واشرب من القهوة الشقرا فناجينا
نحن الذى إن دعا داعى الفنا جينا
وفى الحمى إن تسل عنا فناجينا

غير أن العامية سرعان ما أصبحت هى اللغة الأثيرة فى إبداع الموال أو كما يقول صفى الدين الحلى أصبح «اللحن فيه أحسن وأليق» عند العامة والخاصة على السواء:

ياما بنوح عليك يا حلو وبنانى(٨)
لو كنت زغلول بنيت لك برج وبنانى(٩)
والبين قد هدنى يا حلو وبنانى(١٠)
ومن دموعى خضبت الكف وبنانى(١١)

عند أداء كلمة «بنانى» الأولى يلونها بصوت كالأنين، وفى كلمة «بنانى» الثانية يرسم بيده شكل بنية الحمام، وفى كلمة «بنانى» الثالثة يشير بيده إلى البناء، وقد سبقها كلمة الهدد، وفى كلمة «بنانى» الرابعة يشير إلى أصابع اليد، فضلًا عن تعبيرات الوجه المصاحبة للتلوين الصوتى والحركى مع كل قافية، فالموالة يطلقون على كل قافية فى الموال «زهرة»(١٢) لينعم كل متلقٍ بحديقة عمادها الحكمة حين تتكثف فى الصوت المتحدى لخبرات الأذن، فالموال بشكل عام يقدم نموذجًا للإحكام الجمالى، فمن نص لنص تتسع الحديقة بالزهرات، فقد منحها الموالة ألوانًا، ففيها الأحمر الذى يتناول العلل ويكثر فيه ذكر الطبيب بوصفه الحكيم الذى يداوى ما أفسده الدهر، وبعضهم يطلق «الأحمر» على العاطفة المشبوبة، لكن بعضهم يربط بين اللون والدم، بينما الأخضر فيشير إلى الحب فى رقته، كما يشير أيضًا إلى المواويل التى تجمع الزهور والأشجار حين تتعالق بالحب والغرام، ويتوسع الموالة فى التصنيفات لنجد مواويل تشير للموضوع الرئيسى فى الموال؛ لذا سنجد مواويل: الدنيا والصاحب والزمن، والمديح الدينى الذى يكون ممهدًا لمقدمات القول، ومن المواويل التى تصيد الحكمة فى دعة إلى المواويل المقرطة التى تتطارح أو تتبارى كما نرى فى «الموال اللطش» أو «الرمى بالموال»(١٣)، وتتلون المواويل بين مستويات الأداء؛ لنقف أمام مواويل تحتفى بالغناء كنغم وأداء تطريبى؛ حيث تتجلى فيه القدرة على الزخرفة الصوتية وإبراز جمال الصوت، وأخرى تُعلى من الإلقاء المنغم، وهو ما يسمونه بالموال/ العد الذى يعدد فيه الموالة صفات النموذج الإنسانى، بل يقوم على «عَدْ» الشطرات كأنه يضع نقطة بعد كل قول، وحين عَرَكَ الموالة فن الموال، تفننوا فيه، وأضافوا للرباعى غصنًا جديدًا، فصار لديهم موال خماسى متتالى القافية، والرباعى يتشكل فى عدد من الأشكال منها (ـ أ ـ أ ـ أ ـ أ) و (ـ أ ـ ب ـ أ ـ ب)، إضافة إلى الموال الرباعى الأعرج الذى ينهل من تراث الجماعة الشعبية التى أبدعت معه موالًا خماسيًا «أعرج»، غصنه الرابع بلا قافية، وهو ما يعد سلمًا لرباط/ غطاء الموال، والأعرج هو أكثر الأشكال الخماسية ترديدًا فى عرف الجماعة الشعبية وبين أبنائها من الموالة، ويطلق عليه بعضهم الموال الخماسى نسبة إلى عدد أغصانه، بينما يشير له بعض الموالة بـ «موال خمس زهرات، ويطلقون عليه أيضًا الموال الأعرج؛ لأن قوافيه الثلاث الأول تكون من جناس واحد، والقفل الرابع «حر» من قوافى الثلاثة الأول، بينما القفل الخامس يكون على نفس قافية وجناس الأقفال الثلاثة الأول، ويسير على المخطط التالى:

(١)ـــــ أ
(٢)ـــــ أ
(٣)ـــــ أ
(٤)ـــــ ب
(٥)ـــــ أ

ولا ينشغل الموالة فى هذا النوع بالإتيان بالقوافى المشفرة؛ لأن بناءه يتوجه فى الأساس للحكمة لا للزخرفة؛ حيث يبنى من عتبة ثلاثية الشطرات، تسلم لبدن قصير، يصعد بتوتر الموال إلى النهاية، ليصفو حكيمًا، متسائلًا:

حرَّص على مُقْدمَك ياللى الهوى راميك
واحذر من الخصم ناوى ع الأذى يرميك
اضرب بسيفك فى أعناق العدا وحديك
مثل سمعناه من اللى قبلنا قالوه
إيه تعمل الحُسَّاد إذا كان الإله حاميك

من هذه البئر الشعبية العميقة ومن صفاء مائها يغترف الشاعر عادل صابر نصوصه التى تراوح بين نصوص ذات قوافٍ مكشوفة، وأخرى ذات زهر يعتمد على الارتطام الصوتى والمفردات المدمجة، وهو فى هذا اللون ابن بار لتراث الجماعة الشعبية، ولا يعنى انحيازه لبنية الموال على المستوى الموسيقى والتركيبى إنه قد تماهى من نصها، وصار واحدًا من دراويشها؛ لكنه استطاع أن يقدم رؤاه الخاصة عبر الموال الرباعى الأعرج الذى يربط فى غطائه أى سطره الأخير بين موسيقى عتب الموال وبدنه، حتى لو كان البدن «أعرج».

شهيد بينزف بيكتب اسمه من نزفُه
موشوم فى صدر الوطن لا يمكنك حذفُه
ما هو لولا فَرى الخرَز إزاى يكون ملضوم
والناى لولا الخروم حا يجيب منين عزفُه؟

هكذا يسير الموال متبعًا المخطط التالى (أ- أ- ب - أ)، لكننا سنلحظ السبك الموسيقى حين يجمع الشاعر فى رباط الموال بين موسيقى السطر الأعرج- المتحرر وقافية عتبة الموال (ملضوم - الخروم) إضافة إلى عزفه التى تنبنى على قافية العتبة (نزفه - حذفه)، ولا تأتى هذه الخبرات إلا لعارف بقوانين الإبداع الشعبى الموالى؛ حيث سنجد أن هذه السمة أساسية فى معظم المواويل الشعبية التى تتواتر على ألسنة

استطاع أن يقدم رؤاه الخاصة عبر الموال الرباعى الأعرج الذى يربط فى غطائه -أى سطره الأخير- بين موسيقى عتب الموال وبدنه

لا يتوقف عند الصيغ الشفاهية التى تصدرها الجماعة الشعبية ليقيس عليها، لكنه يجعل من قالب الموال ملعبًا لرؤاه الاجتماعية



عادل صابر يتوسط مجموعة من الفنانين الشعبيين

معظم الرواة فى الوجهين القبلى والبحرى.
لا يتوقف عادل صابر عند الصيغ الشفاهية التى تصدرها الجماعة الشعبية ليقيس عليها؛ لكنه يجعل من قالب الموال ملعبًا لرؤاه الاجتماعية وانحيازاته لأبناء جماعته من الفقراء والمهمشين والغرباء الذين أضاعت الحياة أحلامهم، وهو فى طريقه لصيد المعنى فى غطاء الموال وحكمته يوسع الدلالات فنجد رمزية «يوسف»، وما تلقيه من ظلال دينية وتاريخية، وكأن الهم أزلى والوجع تاريخى، والفقر شهادة لصيقة على وجه الحياة الاجتماعية، من هنا يقدم سنابله؛ أشعاره لمن جاع ولا يقتصر الأمر على سد الرمق الواقعى والجمالى، لكنه يمارس فتح قلبه للغرباء دون انتظار لعطية أو منحة، فهو المصرى الذى يعطى ويهب بضمير العارف لأقدار جماعته.

قدّمت كفّى سنابل للفقير يوم جاع
وفتحت قلبى منادر للغريب يوم ضاع
مرهون يا يوسف أنا ف وطنى بدون علّة
لا سرقت غَلّة ولا لقيوا ف متاعى الصَاع

عادل صابر فى هذا السياق ابن الوعى بالتاريخ الاجتماعى للفقراء والمهمشين، وهو دومًا يزاوج بين المفردات ليقبض على المفارقات، ففى الموال السابق سنجد السنابل فى مواجهة الجوع والفقر، والمنادر المفتوحة بقلبه لتنتشل الغرباء والمضيعين، بينما سنجد فى معظم المواويل عالمًا من الثنائيات الضدية التى تعلى من قدر المفارقات التى يعتمدها الموال أسلوبًا لصيد حكمته النهائية، وكأنه يربى هذه المفردات فى آتون مواله لننعم بالحكمة فى رباط الموال:

ليل المتاهة الغبى بيحاصر الفوانيس
وغيطان بلدنا بترفض سلطة الدرابيس
وبرغم صبر الدروب على كل لص جبان
بكرة تثور البيبان، وتكسّر الترابيس

هكذا تُخلى الانشغالات الاجتماعية للموال مكانًا أثيرًا، فتجتمع سلسلة المواويل مؤكدة موضوعًا ما أو معلقة على حدث من أحداث الجماعة أو قضية من القضايا التى تشغلها، فالحكمة هى التى تجتذب الموال ليجسد موقفًا فى حياة الجماعة عبر المفردات المتجاورة المبنية بشكل محكم: ليل المتاهة - الغبى - بيحاصر - الفوانيس، وتظل المواويل تمارس هذه اللعبة لتقيم أسلوبيتها مقتدية بالنصوص الشعبية طمعًا فى الوصول للمتلقى الذى يطرب للثنائيات والجناسات واصطياد الحكمة فى التكثيف الذى يقطره الشاعر فى نهاية مواله:

فرح الإبر يبتدى بعد احتضان الخيط
ولا معنى للطوب إلا فى انتصاب الحيط
قيمة العَباية بتاجى من عذاب الصوف
ومن دموع الشادوف تاجى ابتسامة الغيط

إن مواويل عادل صابر تزاوج بين المفردات الحديثة المتداولة فى حياتنا اليومية والمفردات المحلية التى تكاد تكون مهجورة ليحييها بقريناتها؛ لذا سنجد (النزف) بجوار فرى الخرز و(المنادر) - أصلها المناضر، جمع منضرة، وخففت الضاد التى نعتقد أن أصلها مناظر - إلى جانب الوطن و(الدرابيس) مصاحبة للفوانيس، و(العبايه) إلى جوار الشادوف، وتكمن حيوية الموال وقدرته على اصطياد الشعر من هذه المزاوجات التى تعتمد التجنيس، والمفارقات، والحقول الدلالية المتعددة:

الشر والخير سوا خالدين ليوم الدين
زى الضلام والقمر، زى الغدير والطين
دايمًا حا تبقى الديابة تحاصر الأغنام
وحا يبقى كُنّ الحمام بيصارع التعابين

الملاحظ فى الموال الرباعى أن القفلين الأولين (المتحدين فى القافية) يمثلان الحركة أو الوحدة الأولى فى بناء الموال، أى «عتبة» الموال التى تمهد للصعود إلى الحركة الثانية التى تسمى «بدن» أو ردف الموال، وهى الحركة التى تبدأ بالسطر الثالث غير المقفى، والذى يكون بمثابة بداية جملة يكملها الشطر الأخير، أى غطاء الموال:

(عتبة الموال)
فك الرقاب «يا نبى»، ليل المظالم طال
رجع الزّمان الغبى، بعذاب يهِد جبال
(بدن الموال)
لسّه الصنم منتصب، والخلق مطاطيه
(غطاء الموال)
ولسّه كرباج أُميّة يشُق ضهر بلال

أى أن حركة البناء تصعد خلال الشطرين الأخيرين وكأنهما بيت واحد، هنا يتوحد بدن الموال بغطائه لتنتهى بانتهائه التجربة، فالشطر غير المقفى فى الموال يمثل منحنى الصعود فى الرؤية والتشكيل واقتناص الحكمة:

ليكم حمام البلد، ليكم غيطان ونخيل
وانتو العَلَم والقَلم، والعشق والمواويل
فانسوا كلام الهوى، وانسوا عيون المها
واحموها من أبرهه لو جه بمليون فيل

***

ما تبيعش الصبح لو حتى بمليون ليل
ولا تهجر الحلم لو خضّر فى جبل الويل
خذ لك حصانك، فكون على خطوتك حارس
مش كل فارس بيكسب جولته بالخيل

فمن هذه المواويل الجنوبية تتكاثر الصياغات

لتشتبك أغصانها وتحتشد حديقة الموال عند عادل صابر بألوانها الحمراء والخضراء والبيضاء، ونعلم أن بعض مغنى الموال قد جعلوا الأحمر للغرام المشبوب وللتقريظ والسخرية، وأحيانًا يصفون به الموال «اللطش» أى الذى يجابه الآخر عبر لغة أميل لانتزاع السخرية والضحك من النماذج السلبية، كما جعلوا الأبيض للحب العفيف بلغته الرقيقة، وأحيانًا للموال المفتوح؛ حيث قوافيه لا تحتاج إلى فض اشتباك الجناس فى نهايات أغصانها، أما الأخضر فللمواويل التى تتناول «الخضرة» والنيل وما يتعلق بالزرع، وعمومًا؛ فإن اختلافًا بين حفظة الموال فيما يتعلق بهذه التصانيف:

أنا اللى جانى البلح، لكن ماليش نايب
وأنا اللى قانى البقر، ولا دقتش الرايب
طب ليه فى شرع اللبن حللّتوا لينا الميص
ويجوزلنا الصيص، وحوالينا البلح سايب؟

***

أصبر لحكم الزمن، ميتى انتصر كربان؟
واكتم نزيفك ودارى علّتك لتبان
واستحمل الحبل مهما يكون تكتيفك
دا كل ما يزيد نزيفك، تكتّر الغِربان

***

لو تزرع القمح وسْط الحَلف ما يجتّش
والحُر لو عاش مع الأوباش ما يلدِش
وأصيل فى بلد الغجَر، فات الغجَر وهجَر
كما جدر قابل حجَر، يعجَز وما يمدِش

وهنا يتوقف المتلقى ليجمع حروف القوافى منتشيًا ومعلقًا على الكلمات التى انبنت من تراكيب تنهل من تراث الجنوب المصرى ونصوصه وحكمته دون انديـاح فى رؤاها، فالشاعر يملك ناصية الصياغات، ويحكم موسيقاها، ويعى قوانين الموال وفرادته على أقرانه من الأشكال، فمن موال رباعى للغرام إلى موال رباعى فى الأنذال والأوباش؛ ليتصل سلسال المواويل الرباعية مصوبًا رؤاه فى اتجاهات تتكثف فى منطقة تشبع متلقيها حتى يذهب ليطربنا فى موضوع آخر:

صنف الطحين يتعرف ويبان من رده
وإن كان سؤالك قبيح حا يبان من رده
كل البلايا لا بد يكون لها أسباب
واللى فتح باب خراب.. واجب عليه رده

حين ينتهى الموال لن تطرب إلا بالمزيد؛ حيث مخايلة القوافى وجناساتها المرتطمة التى يستظهرها المفردات المتساوقة معها؛ حيث تتعارف داخل حقولها الدلالية، أو بالأحرى يجمعها المتلقى داخل كل حقل فالطحين يستدعى (الردة) والسؤال يأتى معه (الرد)، بينما يقترن الباب بـ (الرد)، أى إغلاقه، هكذا يبرع عادل صابر بشكل فائق حين «يزهر» الموال



أثناء مشاركته فى إحدى الندوات

عبر عدة نصوص موالية مشفرة الجناسات، وهى ما يطلق عليها بعض الموالة «الموال المزهّر» أو «المظهر»، الأولى بمعنى الزهر، والزهر هو الجناس التام عند بعض أبناء الجماعة الشعبية، وكأن القوافى زهرات تحتاج لاشتمام أريجها والتعرف على ما تحمله من جمال، بينما المعنى الثانى «المظهَّر»، التى القوافى الغامضة التى تقتضى «تظهيرًا»، وقد كتب عادل فى هذا اللون مستعينًا بوعيه بفنون التجنيس من موال وواو، وليس غريبًا أن بعض الرواة الشعبيين يطلقون اصطلاح الواو على كل جناس كامل، سواء فى المربع أو غيره وكأن هذا الاصطلاح هو الاصطلاح الذى يجمع تحته كل جناس شعرى شعبى، ومن هذا اللون سنجد براعة الشاعر عادل صابر فى صيد الجناسات التى تحتاج لفك غموضها الكثيف:

الهلف دايمًا يقول الكلمة ما داريها
زى الجرون اللى بتهابر فى مَداريها
لكن الأصيل اللى عمره ع الجفا ما نوى
تلقى كلامه دوا والعِفشه مِداريها

***

النهـر إيه لازمتـه والأرض بـور حواليه
واللى اتلسع كيف يطيب لو كان مفيش حواليه
دا الكل بالله يا خال ولا بد إيـد مع إيـد
ماخلقش آدم وحـيد لكن خـلَق حواليـه

***

من خَد على البل لو لمَس الجمل نخْـلُـه
واللى ما يلقى الدقيـق يعرف مقام نخْـلُـه
الدنيـا كيف وردة مزروعة فى جـرن سَبَـخ
فيها اللى كرَمُه اللبَخ واللى خسـر نخْلُـه

لا تظن أيها القارئ الكريم أنها «مواويل عرجاء»، أى أنها تسير على قدم واحدة، أو أنها قد أصابها خلل يجعلها بحاجة لمن يضبط صوتها ورؤاها، لكنها تنضبط لدرجة تدهشك، بل عليك أن تضبط على إيقاعها صيغة الحكمة حين تتقطر فى الرؤية والبناء الذى يسيجه البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)، هذا البحر الصياد، الوقور، ابن الحكمة ومنجبها على ألسنة أبناء الجماعة الشعبية التى لا تشبعها المصكوكات؛ لكنها تذوب فى التنوع متنقلة بين ألوان فنونها الموالية من الرباعى إلى الخماسى، متوجة هذا الشكل بالموال «الأعرج» الذى يقود الحكمة بداية من الشطر الثالث؛ لنصيد ما قطرته فى الرباط الذى نستعيد معه الدهشة من جديد فى نوع من المواويل التى تمارس خلالها الجماعة حريتها وانضباطها فى آن واحد، وينهل من معينها شاعر يدرك بوعى كيف يصيد الشعر منتصرًا على سجن القالب؛ ليمارس حريته منتصرًا للناس وللشعر حين يتجلى فى قالب الموال الرباعى، ولا يقتصر الشاعر عادل صابر على فن الموال الرباعى؛ لكنه يجرب فى عدد من الأشكال الشعرية فيكتب المربع والواو والقصيدة التى تعتمد وحدة التفعيلة وسوف نعرج على بعض مربعاته فى ديوانه «موال الليل والصبر»(١٤)، والديوان يعتمد فن المربع ليبنى عالمه من خلال هذا الشكل، ويضم عددًا كبيرًا قارب على ثلاثمائة مربع، وكما يبدأ الشاعر الشعبى «بالصلاة على النبى» فإن عادل صابر يتبع نفس الخطى، فلا بداية إلا بالتأصيل ومدح النبى، ووصف سماته:

أول ما ينطق لسانى
أوصف نبينا وسماته
طه جميل المعانى
زى القمر فى سماته

***

كل الخلايق من لاطين
رب البرايا خلقهم

وأنزلهم من السما دين
بس اللى يفرق خلقهم

فمن المديح يقودنا إلى «الدنيا»، ومنها إلى الفلسفة، لنعود إلى «الوعد والمكتوب» والسخرية المرة والتساؤلات الوجودية الملحة، فالعلم مشروط بالحلم، والحرية، وليس مشروطًا بشهادة نظامية يحصل عليها الفرد ليصبح عالمًا:

العلم بالحلم مشروط
تاخدوها منى شهاده
عالم لكن خشمه مربوط
ميتا العلام بالشهاده

ويبرع الشاعر حين يزاوج بين القوافى ويغمضها صائدًا المعانى دون تكلف ودون صناعة:

أيام ما بينا دواليك
واللى يصيبنى يصيبك
يا شارب الصبر دواليك
بكره ها تاخد نصيبك

فالجناس والجرى وراء صيده وتسمع ارتطام الحروف والكلمات له متعته وجماله، لكن إذا كان الصائد ماهرًا، ورغم أن عادل صابر يملك شبكاته اللغوية وقوافيه الموسيقية التى يصيد بها؛ لكنه أحيانًا يقع فى الشبكة فيعجز عن الخروج منها وفى نهايات مربعه اللآلىء، فنراه يمارس صناعة المربع، فمن يا ترى الذى سيستبدل العنب بالخيار، فالقافية هنا حكمت، ولم تأت عفوًا:

المولى خلقك مخير
وجعل فى يدك خيارك
وانت اللى بيدك تغير
وتخلى عنبك خيارك

وكسابقيه يواصل التناص مع «مربعات» سابقة عليه، ومع عناصر من العادات والتقاليد والمعتقدات الجنوبية شديدة المصرية، فنلمح ظلًا لمثل هنا، أو أثرًا لمربع هناك:

ما اعرفشى إلا الصراحة
غير الحقيقة ما خابر
ما حد عايش فى راحة
حتى العضام فى المقابر

إن ظلال نص ابن عروس تحيا داخل المربع السابق، وتنبض داخله صياغيًا ورؤيويًا «ما حد خالى من الهم.. حتى الحصى فى الأراضى.. لا له مصارين ولا دم.. ولا هو م الهم فاضى». وتنشغل مربعات عادل صابر بالشعر وتصنيفه وعنونته؛ لذا سنجد داخلها المفردات الدالة على الفن والشعر والموال والكلام والصياغة، وهو ما يعكس قلقًا شعريًا محمودًا يطرحه الشاعر للسؤال، فيجد الإجابة فى مربع، وتهرب منه فى أخر، لكن يظل السؤال يكسب هذه التجربة حيويتها، وهى لا تقدم للمربعات السابقة عليها إضافة كمية، لكنها تقدم إضافة جمالية مقدرة، لكن تعوزه الخبرة أحيانًا وعدم التصنع، والقدرة على ربط المربعات ببعضها لخلق عالم أقرب للاكتمال بدلًا من وجود كل مربع قائم بذاته يحاول أن ينير الطريق لأخيه؛ لكن عبر إضاءات خافتة.



مع فتحى عبد السميع

تزاوج مواويل عادل صابر بين المفردات الحديثة المتداولة فى حياتنا اليومية والمفردات المحلية التى تكاد تكون مهجورة ليحييها بقريناتها

الهوامش:

١- الراوى عبد العاطى نايل، قرية النخيلة، مركز أبو تيج، محافظة أسيوط.
٢- راجع، د. رضا محس حمود، المواليا، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦. وراجع، مسعود شومان، الخطاب الشعرى فى الموال، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤.
٣- السابق.
٤- السابق.
٥- د. رضا محس حمود، المواليا، مرجع سابق.
٦- د. عهدى إبراهيم السيسى، صلة ديوان الدوبيت، مرجع سابق، ص ٢٥.
٧- راجع د. محمد رجب النجار، الموال الزهيرى، رابطة كلية الآداب، جامعة الكويت.
٨- بنانى: من الأنين، وتدعمه كلمة «النوح» فى بداية الموال.
٩- البنانى: جمع بنية، يعيش فيها الحمام، وتأتى كلمة البرج لتدعم تكشيف القافية.
١٠- بنانى: من البناء.
١١- بنانى: البنان، أصابع اليد، والياء للنسبة.
١٢- الزهر والتزهير فى عرف الموالة، وبعض أبناء الجماعة الشعبية يشير إلى مفهوم معادل للجناس فى فنون العربية الفصحى، وحين يقول أبناء الجماعة الشعبية للمغنى الشعبى أو الراوى «أزْهر» فإن ذلك يعنى طلبًا بقول بعض المواويل ذات الجناسات المشتبكة، وذلك لاقتناص الحكمة والاستمتاع بالموال وجرسه الموسيقى بالنسبة للمتلقى، وكذا راحة الشاعر الشعبى أو المنشد «الصييت» بين أجزاء الرواية سواء كانت سيرة أو موال قصصى طويل أو حكاية شعبية وعظية، للمزيد راجع الجزء الخاص بالموال السبعاوى.
١٣- الموال اللطش من اصطلاحه، يشير فى عرف المبدعين الشعبيين إلى المواجهة بالفن بين طرفين يتمثلان فى مغنيين أو قوالين للموال، ويمثل هذا اللون، بل الطريقة فى الأداء أسلوبًا لإظهار النماذج الإنسانية السيئة كالنذل - البخيل - الخائن - العويل - الدنيئ.. إلخ، ويحاول كل قوَّال أن «يرمى» صاحبه بموال قاس ليطرحه فنًا أمام الجمهور وليظهر سوءات صاحبه، أو على وجه أكثر دقة -فى اللعبة التخيلية التمثيلية- إبراز عيوب النماذج الإنسانية التى لا ترضى عنها الجماعة؛ لأنها تشذ عن منظومة قيمها، وتظل المواويل تتعارك لتقوم بمهمة «اللطش» حتى تنتهى المواجهة بالمصالحة أو الصلح الموالى، ويحتضن كل مغنى صاحبه بعد أن يصالحهما الموال، ويجدر هنا الإشارة إلى فنين شبيهين فى الغرض، وهما فن النميم، وفن النبذ، وهو نوع من الدوبيت الذى يقال عند بعض قبائل العبابدة فى الجنوب الشرقى لمصر، ومن اصطلاحه سنجده يشير إلى التنابذ بالفن.
١٤- موال الليل والصبر، عادل صابر، سلسلة إبداعات، ع (١٤٤)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

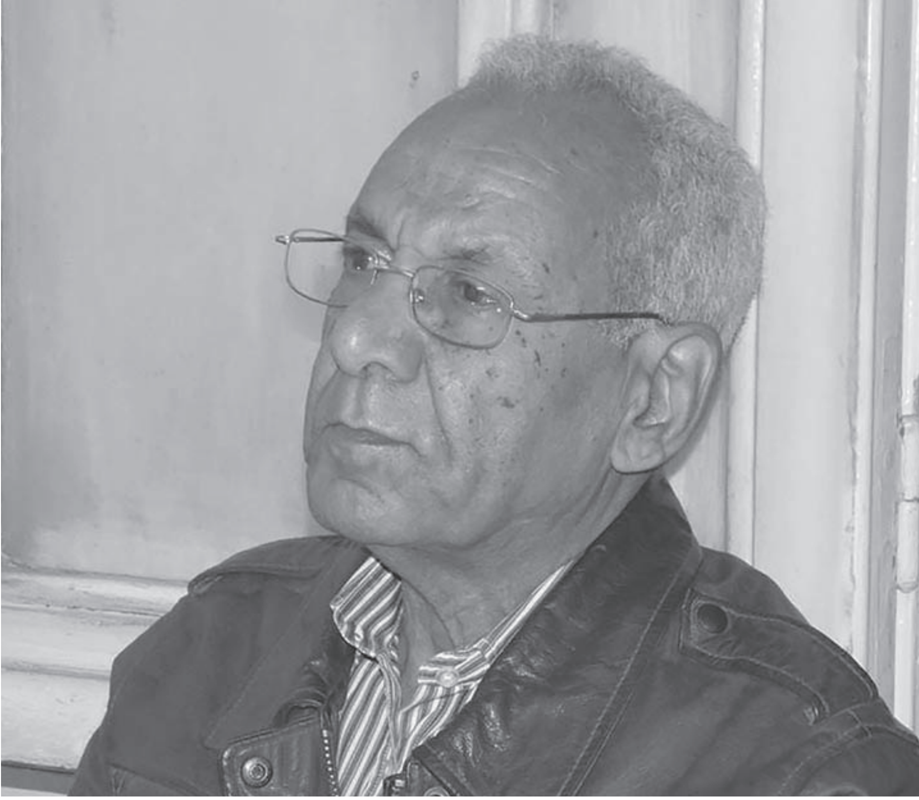


صباح يوم الإثنين، الأول من أغسطس ٢٠٢٢، دُعى الحسَّانى العظيم فأجاب، وشاء قدرٌ نافذٌ لا يتخلَّف أن يحرمنا من متعة الجلوس إليه. لمَّا أتانى الخبر دارت بى الأرض، وأظلمت الدنيا فى عينى، وظللت ساهمًا لا أدرى ما ينبغى أن أصنع، وكأنَّ وفاتُه مسخَت قلبى طائرًا لا يستقر على وكْن. كنت أُخادع نفسى وأغالِط حِسِّى، فكذَّبتُ الخبر، وكأن حالى حال المتنبى حين بلغَه خبرُ وفاة أخت سيف الدولة:

طوَى الجزيرةَ حتى جاءنى خبرٌ
فزعتُ فيه بآمالى إلى الكذب
حتَى إذا لم يَدَعْ لى صِدْقُه أملًا
شرِقتُ بالدَّمع حتى كاد يشرَقُ بى

الحسانى عبد الله
القابض على جمر الشعر

أحمد مهران



ثم ذهبتُ إليه ودموعى تتكلم ولسانى لا يستطيع الكلام.. قبل أن تتوقف السيارة قبَّلتُ جبينَه الشريف ثلاث مرات وودعته، ثم أنزلناه وصلَّينا عليه فى مسجد الرحمة بجوار مقابر مدينة منوف بمحافظة المنوفية. ثم حملناه –أنا وأبناؤه ومحبوه من مرتادى ندوته الأسبوعية– إلى القبر بأيادٍ مرتعشةٍ وقلوب متفطرة. ووارَى جسدَه الطاهرَ التراب. فخطَب فينا عمار الخولى مُذكِرًا إيانا ببيت شعر له:

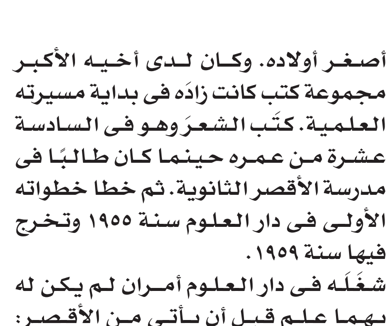
كلُّ ابن أنثى، وإن طالت سلامتُه،
يومًا سَيَكسوه من بعدِ الكسا غَبَرُ

ودعا له فأمَّنَّا وراءه، ثم أقمنا على قبره نودِّعه وندعو له بالرحمة والغفران قبل أن نفارقه.

آمنتُ بالله، فما أحوجَنى إلى الإيمان، وما أحوجَنى إلى الطُّمأنينة والصبر!

وُلِدَ محمد الحسَّانى حسن عبد الله فى قرية الكرنك بمحافظة الأقصر ١٩٣٨/٨/١٥. أرادت والدته أن تسميه «محمدًا» وأراد والده أن يسميه «الحسانى»، فاتفقا على تسميته اسمًا مركبًا «محمد الحسانى». فاشتهر بالاسم الذى اختاره والده.

نشأ فى عائلة كريمة من عائلات الصعيد، كان أبوه يُحب أن تُقرأ له الجرائد يوميًا فى ديوان العائلة، فكان يقرؤها له الحسانى



أصغر أولاده. وكان لدى أخيه الأكبر مجموعة كتب كانت زادَه فى بداية مسيرته العلمية. كتَب الشعرَ وهو فى السادسة عشرة من عمره حينما كان طالبًا فى مدرسة الأقصر الثانوية. ثم خطا خطواته الأولى فى دار العلوم سنة ١٩٥٥ وتخرج فيها سنة ١٩٥٩.

شغَلَه فى دار العلوم أمران لم يكن له بهما عِلم قبل أن يأتى من الأقصر: الشعر الحر، والمذهب الشيوعى. فعكف على قراءة الكتب فيهما، فنبذَ المذهب الشيوعى ورفضَه، واعتنق المذهب الجديد فى الشعر حتى أصبح من المعروفين المبرِّزين فى الكلية الذين يعتنقون هذا المذهب الجديد. وكانت الكلية آنذاك —بل الوسط الأدبى كله— منقسمةً إلى حزبَين مشتعلَين؛ حزب الشعر الحر (وكان من أنصاره ومؤيديه فى دار العلوم صاحبنا الشاب الطموح، حتى إنه ألقى محاضرة عامة وهو فى الفرقة الرابعة —حضرها الطلاب وكذلك بعض أساتذته— كان عنوانها «الشعر الحر ضرورة فنية»، ونشرت فيما بعدُ مقالًا فى الصفحة الأدبية لجريدة المساء)، وحزب الشعر الموزون المُقفَّى (وكان من أنصاره هاشم الرفاعى زميله فى الدفعة). كان الحسَّانى وهاشم الرفاعى صديقين متحابَّين رغم ما بينهما من خلاف فى المذهب الشعرى، وكان هذا شيئًا مُستغرَبًا لزملائهم، فكانوا يسألون هاشم: كيف تصادق الحسانى وتجلس معه مع كونه من الحزب المعادى الذى تختلف معه؟ فكان يرد عليهم ويقول: «الحسانى شىءٌ ثانى». عندما ذكَر لى الأستاذ هذا الكلام كان يبتسم من كلمة صديقه هاشم، ثم يعلق عليها قائلًا: «وكأنه كان يقرأ الغيب، ويعلم أنى سأرتدُّ إلى موالاة الشعر الموزون المقفى، وقد كان».

خالطتُ الأستاذ الحسانى سبعة أعوام، منذ سبتمبر ٢٠١٥ حتى انتقل إلى الرفيق الأعلى، وكنت أحبَّ الناس إليه وأَقربَهم، عرَفتُ عنه الكثير، رغم أنه كان قليل الكلام كثير الصمت، وإذا تكلم أتت كلماتُه موجزةً شديدةَ الإيجاز. شرفتُ بالإقامة معه أربعة أشهر فى بيت واحد. سافرت معه مرتين، واصطحبنى معه مرَّات إلى المجمع اللغوى لحضور ندوات البرنامج الثقافى التى بدأت عام ٢٠١٧، واصطحبنى إلى بيت الشعر وإلى معرض الكتاب.. حفظتُ أغلب شعره المطبوع وقرأته عليه حتى أطلق عليَّ مريدوه وحاضرو مجلس يوم الجمعة «راوية الحسانى»؛ لأنه إذا أراد أن يتذكر بيتًا له فى قصيدة ما —غابَ عنه— استعان بى فأستحضره وأقوله غيبًا. قرأت عليه شطرًا من مقالاته، وقرأت عليه أيضًا كتاب «عالم الشعر» لكلايف سانسوم الذى أتمَّ ترجمته قبل وفاته، وراجعَه مرتين وكان قد عهِد إليَّ بكتابته وتصحيحه.

عرَفتُه شاعرًا فذًّا، أحكمَ أصولَ صناعته، أصيلًا متفردًا لا يشبهه أحدٌ من أدباء زمانه



د. عادل سليمان جمال، محمد المعصرانى، الحسانى حسن عبدالله

كان حريصًا على تعليمى وإفادتى فى كل مكان وزمان، فى مجلسه الأسبوعى وفى خارجه، واظبتُ على حضور مجلسه من ٢٠١٥/٩/١٨، ما تغيبت عنه إلا مرات معدودة لظروف قاهرة، ولم يسبقنى أحد إلى الحضور إلا مرات نادرة. أحضر كل مرة قبل الجميع، موعدنا الثامنة صباحًا فى الدقى، وأنا آتى السابعة والنصف وإن تأخرت أصل الثامنة إلا عشرين دقيقة ولا أتأخر عن ذلك، ويأتى الأستاذ —من العجوزة— الثامنة إلا عشر دقائق وقليلًا ما يأتى الثامنة إلا خمس دقائق، ونادرًا ما يحضر الثامنة بالضبط، ولم يتأخر عن الثامنة إلا مرتين أو ثلاثًا على مدار خمس سنوات، قبل أن يُقعِده المرض عن الحضور. ذات مرة أتيت مُبكِّرا كعادتى وانتظرت الأستاذ، وعندما أتى سلمتُ عليه فقال لى مبتسمًا: «مُبكِّرٌ أنت دائمًا!» ثم مشى نحوَ أربعِ خُطواتٍ —وأنا بجواره— ونحن ما زلنا فى الشارع، فالتفت إليَّ قائلًا: «هذا الكلام موزون، على أى بحرٍ هو؟» فتريَّثتُ بضعَ ثوانٍ ثم قلت له: «مُتَفعِلنْ فاعلن فعو، مخلع البسيط». فقال لى: «أحسنت». وللأستاذ قصيدةٌ على الوزن نفسه مطلعُها «**إليكِ أبياتَ راحلٍ/ يُرسلها غيرَ حافلِ**».

وكان حريصًا أيضًا على إرشادى إلى القراءة الصعبة، وهى القراءة كثيرة التوقُّف نِشدانًا لطلَب المعنى. فحينما أهدانى ديوانه «عِفتُ سكون النار» المطبوع سنة ١٩٧٢، كتبَ إليَّ فى الإهداء: إلى أحمد مهران.. ذوقًا مُرهفًا، أعانه الله على طلَبِ المعنى، وصفاء الرؤية، مع الود دائمًا والاحترام.. الحسَّانى حسن عبد الله».

خالطتُه وخبَرتُه فى جميع أحواله، فما عرَفتُه إلا متواضعًا للعلم طالبًا له حتى آخر حياته، ومن ذلك أنه لما كتب البيان الثانى (مقدمة ديوان «من وحى الوافر وقصائد أخرى») عام ٢٠١٧، كان يعالج مسألة الإيقاع ويعرض الرأى القائل بأن التكرار من خصائصه، ثم نقَض هذا القول مستشهدًا بوزن شطر البسيط فى انتظامه الحسابى الذى وضعَه الخليل: «مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن» وقال: «إنَّا لا نجد فى ذلك التاريخ العريق بيتًا واحدًا يمكن أن يَصدُق عليه هذا الرسم فى انتظامه الحسابى الدقيق. أما الإيقاع الحقُّ فصورته الحقُّ هى ما يلى: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن». كنت أنا مَن أقرأ هذا البيان فور كتابته، فى مجلس الجمعة

الأسبوعى، فتوقفت عند هذا الموضع واستدركت عليه ذلك ببيتٍ للأعشى، كنت أحفظه، شذَّ عن المألوف وأتى على الصورة الحسابية التى نفَى وجودها الأستاذ. فاستمع إلىَّ جيدًا ثم تابعت قراءة البيان، وانتهى المجلس. فإذا به يتصل بى فى اليوم نفسه مساءً يطلب منى أن أعيد عليه بيت الأعشى مرة أخرى، وإذا بى أُفاجَأ بعد ذلك بأنه أضاف لكلامه فى هذه المسألة هامشًا يقول فيه: «نبهنى أحمد مهران، أحد أصحابنا، إلى أن عند الأعشى بيتًا من البسيط الأصلى هو قوله:

ولا تكونى كمَن لا يرتجى أوبةً
لذى اغتراب ولا يرجو له رجَعا

لقد كان أستاذى وصاحبى، فكان نِعم الأستاذ ونعم الصاحب..

ومن حسن أخلاقه أنه اصطحبَنى مرةً إلى مجمع اللغة العربية بالزمالك، فلما رآه صديقه د. محمد فتوح –عضو المجمع– جالسًا فى أحد الصفوف الخلفية بجوارى، قدِمَ إليه مُتهلِّل الوجه مُنشدًا قولَ الشاعر القديم:

ألم أكُ جاركم ويكون بينى
وبينكم المودة والإخاءُ؟!

«لماذا تجلس بعيدا؟» وسلَّم عليه وأخذه من جوارى وأجلسه معه فى الصف الأول مع أعضاء المجمع، فتركنى وحدى استجابةً لصديقه القديم، فإذا به بعد خمس دقائق يعتذر لصديقه قائلًا: «صديقى ينتظرنى بالخلف»، وتركهم مُقبلًا نحوى لآنسَ بجواره!

عرَفتُه شاعرًا فذًّا، أحكمَ أصولَ صناعته، أصيلًا متفردًا لا يشبهه أحدٌ من أدباء زمانه. قال فاروق شوشة عن شعره: «وقصيدة الحسَّانى فى إطارها العمودى –الذى وصفَه هو نفسُه بأنه من الكلام الموزون المقفَّى– قصيدةٌ شديدةُ الإحكام، والصياغة، والبناء الفنى، فضلًا عن احتشادها بصيدٍ وفيرٍ من الصور الشعرية وأساليب الشعرية العصرية وأمسكَ بجمر الشعر أو مجمرته، وصدرُه ينزف شعرًا حارًّا متوهجًا، ونبضًا فنيًّا آسرًا، وأداءً بيانيًا لاسعًا، يلسع بمغايرته للسائد والمألوف، ويكوى بناره المشتعلة اشتعال البراكين، وتدفقها بالحمم» (مجلة العربى، العدد ٥٥٠).

عرَفتُه عالمًا ناقدًا، وقد شهد له أستاذُه الذى درَّسه بدار العلوم الدكتور بدوى طبانة: «وقد رأيناه فى هذا البيان [يقصد البيان الأول (مقدمة «عِفتُ سكون النار»)] الذى كتبَه عن الشعر الحر يسلك منهجًا قويمًا، يشهد له بالقدرة الفائقة على التحليق فى مجال النقد الأدبى بالذوق السليم الذى أعانه على التقدير والتقويم، والثقافة الأدبية الواسعة التى سمَت به إلى أن يكون واحدًا من علماء الأدب فى هذا الزمان». (كوكبة من شعراء العصر، ص٢٨٠).

وحينما أهدَى نسخةً من «عِفتُ سكون النار» إلى د. الطاهر مكى، أبلغه لما رآه فى حديقة دار العلوم بعدها أنه قرأها وأُعجب بالمقدمة وقال له بالنص: «هذه المقدمة ستبقى فى تاريخ الأدب العربى مثلما بقيَت مقدمة وردزورث لـ Lyrical Ballads [هكذا نطقها أمامه بالإنجليزية، وترجمتها «الأقاصيص الغنائية»] فى تاريخ الأدب الإنجليزى».

عرَفتُه مُجلًا للشعر إجلالًا عظيمًا، ساميًا به عن كل هَزْلٍ.. عرَفتُه عالمًا بالفلسفة، متقنًا الإنجليزية.. عرَفتُه حاضر البديهة، حاد القريحة.. عرفته ابنًا بارًّا لهذه الأمَّة مخلصًا لها أشدَّ الإخلاص، وقد ظهر ذلك فى شعره، ونثره، وحديثه معنا.

أذكر أننا تناولنا فى أحد مجالس يوم الجمعة عام ٢٠١٦ قصيدةً للمتنبى، فلما وصلنا فيها إلى قوله «وآنَفُ مِن أخى لأبى وأمى/ إذا ما لم أجِدْه من الكرام»، عقَّب الأستاذ قائلًا: «على مِثل هذه المشاعر بُنيت هذه الأمَّة. ليس المتنبى الذى يتكلم هنا، وإنما يتكلم الوعى القومى كلُّه. ولا يمكن أن يقوم كيانٌ سياسى إلا على هذا الخُلُق».

عرَفتُه أبرزَ علماء زمانه بالعروض.. ومما حكاه لى أن الدكتور يوسف شوقى –عالم الموسيقى المعروف ومحقق رسالة ابن المنجم فى الموسيقى– أتى إلى الأستاذ محمود محمد شاكر طالبًا أن يُعلِّمه



يتوسط حسين القباحى ود. نوبى عبد الراضى

شغَلَه فى دار العلوم أمران لم يكن على علم بهما من قبل: الشعر الحر والمذهب الشيوعى





كان قليل الكلام كثير الصمت، وإذا تكلم أتت كلماتُه موجزةً شديدةَ الإيجاز

العروض، فقال له: «الحسَّانى أَقْدرُ منى على ذلك». وعهد إليه بتعليمه هذا العلم، ففعَل. وقد وصفَه الأستاذ شاكر بأنه قائمٌ بعلم العروض: «وأنا إذا فعلتُ ذلك، فقد ألقيتُ بنفسى فى بحرٍ لا يسلم عليه سابح. وما أنا بسابح! وأَخْوفُ من الغرق عندى أن أهيجَ على نفسى صاحبًا لى، طويلَ الأناة فى ظاهره، سريعَ التقلب فى باطنه، يُقبل عليك بأدبه مستمعًا مُصغيًا، وهو مدُبرٌ عنك باحتدام نفسه رافضًا متحديًا. وهذا الصاحب العزيز يجد فى مجادلتى لذَّةً ضارية، تُفزعنى أحيانًا! وهو يَقوم بعلم العروض، فجدالى معه غير مثمر! وهو منِّى بمنزلة الولَد، ولكنه صاحبُ فضلٍ علىَّ؛ لأن جداله هو الذى أقبَل بى، بعد هجرٍ طويلٍ جدًا، على علم العروض، فحبَّبه إلىَّ بعد أن كنتُ أصدُّ عنه مُعرضًا» (نمط صعب ونمط مخيف، ص٨٦-٨٧).

هذا الكلام الذى نقلته عن الأستاذ شاكر، وأيضًا وصفُه له فى كتاب «أباطيل وأسمار»، كان مما شوَّقنى لرؤيته والاتصال به، وسأقصُّ عليكم سريعًا المرة الأولى التى رأيته فيها.

كنت فى الفرقة الثالثة حين مات صديقه أبو همام (الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم) فى الشهر الأخير لسنة ٢٠١٤. وأقيم حفلُ تأبينٍ له فى دار العلوم. سمعت بحضور الأستاذ فحضرتُ من أجله، وحمِدتُ الله أنى سأراه. ثم متَّع الله ناظرَى برؤيته يُلقى مَرْثيَته (بتخفيف الياء وليس بتشديدها، وهذه من الفوائد التى عرفتها منه رحمه الله!) فى أبى همام.

وبعد أن نزل من على المنصة بقليل، تركتُ الحفلَ وذهبتُ لصلاة العصر فإذا به يخرج من الميضَأة أمامى ويقف ليمسح نظارته مما علِق بها من الماء. وقفتُ ذاهلا متأملا هذا الجِرمَ الدقيقَ المَهيب، وترددتُ وأنا أسائل نفسى: أأقتحم هذه الأمتار بيننا لأسلم عليه أم لا ؟! ظللت مترددًا حتى ترك مكانه وانطلق إلى مسجد الكلية. دخلتُ لأتوضأ ثم دخلتُ المسجد لأجد جماعة صغيرة: إمامًا ووراءه ثلاثة منهم الأستاذ.

عرفتُه دائمَ الذكر لله، دائمَ الاهتمام بمسألة وجوده، ينظر فى هذا الأمر كثيرًا. تتداعى علىَّ الذكريات وتنثال، لكنَّ قلمى عاجز عن الكتابة!

ما زالت أصداءُ نبأ وفاته ترنُّ فى أجواء قلبى كما ترنُّ أصداء العاصفة فى أسماع من شهِد أهوالَها فى لُجج البحار!

جزَعى عليه لا يُسعف قلمى بالحديث عنه بضمير الغائب أكثر من ذلك، فكيف وقد كنتُ أراه كل أسبوع مرة أو مرتين أُحدِّثه ويُحدِّثنى، وأناجيه ويناجينى، وأناقشه ويناقشنى، وأقرأ عليه ويعقِّب على قراءتى.

فرحمة الله وصلواته عليك تترى يا حبيبى!

لم أفقدك وإنما فقدت قطعة من فؤادى..

قطعةٌ أنت من حياتى تولَّت

كنتَ فيها ظلًا ظليلًا ولحنًا

فيا لقلبى الحزين، ويا لكبدى المصدوعة!

كنتَ ضيائى فى غسق الدجى أستهدى به حين أَضل..

كنتَ ملاذى حين تعتورنى النوائب..

كنتَ أملى الذى أستمسك به حينما تتقطع بى الآمال..

كنتَ المَنهَل الذي أَرْوَى منه كلما ظمئتُ للعلم والأدب والفن..

وددتُ، أيها الحبيب، لو تأنَّيتَ لأتردَّد عليك كسابقِ عهدنا، لأنسى -حين ألقاك- همومى وأحزانى..

وددتُ، أيها الحبيب، لو تأنَّيتَ ومكثتَ معى لأقرأ عليك فترشدنى وتعلمنى كما كنا نصنع..

لم أعرف معنى الفُقدان إلا برحيلك؛ فما زلت تعلمنى المعانى وطلَبها حتى بعد أن رحلت!

كم قرأنا معًا «فكنتَ» إمامًا

أين منِّى جنًى بكفَّى مُجنَى

حُزنُ أحبابك عليك سيزول، وحزنى لفقدك لن تُذهبه الليالى ولن تمحوَه الأيام..

إن كانوا قد أقاموا لك مأتمًا مرةً، ففى فؤادى مأتمٌ دائمٌ لا ينقطع..

وإن ظنوا أنهم دفنوك فى القبر فقد أخطئوا، فإنما دفنوك بين حشاى وفؤادى..

والله إنك لَجديرٌ بأن تُلقَّى من الله مغفرةً ورحمةً وكرمًا؛ فقد كنت من أكرم الناس، وأصدقهم لهجةً، وأنقاهم قلبًا، وأخلصهم ضميرًا، وكنت رجلًا شريفًا طاهرَ النَّفْس والجَيْب والرُّدْن!

وأحسبك ترى الآن، أيها الحبيب، مَقْعدَك من الجنة، فلا أجد ما أناجيك به إلا ما ناجى به أبو العلاء أباه:

هنيئًا لك البيتُ الجديدُ مُوسّدًا
يمينك فيه بالسعادة واليُمْنِ
مُجاوِرَ سَكْنٍ فى ديارٍ بعيدةٍ
مِنَ الحى سَقْيًا للديارِ وللسَّكْنِ

رحمة الله عليك يا أبا ريبال، رحمة الله عليك أيها الحبيب.



صلاح عبد الستار محمد الشهاوى

حفل تنصيب حسين البرنس أميرًا للشعراء

منذ القدم والشعراء ينشدون الخلود فى الأرض، إن لم يكن فى الآخرة، فهم موصلون بأسباب الإلهام تهبط عليهم دون سواهم، وإن كانت توصف أحيانًا بشياطين الشعر، ولا حرج عليهم إن فاخروا فى شعرهم بهذا المجد، حتى وإن ذهبوا فى هذا السبيل مذهب الغلو.

يقول أحدهم:

أنا سيد الشعراء غير مدافع
أمشى فتمشى خلفى الشعراء!

وعندما نودى بالشاعر أحمد شوقى أميرًا للشعراء تاقت نفوس كل الشعراء إلى الحظوة بهذا اللقب أو بلقب شبيه به، يكتب لهم أفضلية على زملائهم فى هذا المجال. وكان عباس محمود العقاد يهاجم أحمد شوقى، وينكر عليه شاعريته، وبالتالى إمارته، ويتطلع إلى منزلة تحاكى منزلة شوقى أو تفوقه، فأسعفه طه حسين عندما دعا جمهرة الشعراء إلى أن تستظل بلواء الشاعر العقاد، وهو ما يعنى أن للعقاد لواءً لا يقل رفعة عن لواء شوقى فى الشعر، ولكن عامة الشعراء فى ذلك الوقت كانوا يرون أن لقب إمارة الشعر بدعة، وأن لكل شاعر مكانته ووضعه، وامتيازه فى عالم الشعر.

والعقاد علم من أعلام الفكر والأدب والنقد، كاتب واسع الاطلاع، بعيد النظر، عميق الغور، رحب الأفق، موسوعى متمرس، غزير الإنتاج، وهو شاعر مجدد لقى شعره الإعجاب والاستحسان، كما لقى فى الوقت ذاته المعارضة والاستهجان من آخرين بحجة غموضه، والمعاظلة فيه، والتعقيد، وغلبة المنطق والعقل عليه، ما أثار حوله وحول أدبه معارك وخصومات مع كبار عصره ونقاده.

وللعقاد عشرة دواوين هى ثمرة ما يزيد على خمسين عامًا من التجربة الشعرية، وهى: يقظة الصباح، وهج الظهيرة، أشباح الأصيل، أعاصير، أشجان الليل، وحى الأربعين، هدية الكروان، عابر سبيل، ديوان من دواوين.

والعقاد الشاعر مولعًا بالتجديد والابتكار، وقد دفعه هذا الولع إلى الإسهام فى خلق مدرسة شعرية، هى مدرسة الديوان. أهم بواعث هذه المدرسة فى نظم الشعر هو الحب، وصدق العاطفة، وجمال الطبيعة، وتحبيب القيم المعنوية، والاعتزاز بالنفس، وتخليد مظاهر البطولة، وإبراز الخواطر والتأملات.

وقد شن العقاد الهجوم على شعراء عصره الكبار أمثال: أحمد شوقى وحافظ إبراهيم؛ لأنه عدّ شعرهم ضربًا من التقليد والاحتذاء الذى لا غناء فيه ولا تجديد.

من شعر العقاد يصف حظ الشعراء ومأساتهم فى أنهم يسيحون فى الخيال ويتيهون:

ملوك، فأما حالُهم فعبيدُ
وطير، ولكنَّ الجُدودَ قُعودُ
أقاموا على متن السحاب فأرضُهم
بعيدٌ، وأقطارُ السماءِ بعيد!
مجانينُ تاهوا فى الخيال فودَّعوا
رواحةَ هذا العيش وهو رغيد
وما ساء حظُّ الحالمين لو أنهم
تدوم لهم أحلامُهم وتجود
فوا رحمتا للظالمين نفوسهم
وما أنصفتهم صحبة وجُدود
ويذرون من مس العذاب دموعهم
فينظم منها جوهر وعقود

والقصة أنه حين انضم عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين إلى حزب الوفد المصرى ١٩٣٣ كان حذرًا هيابًا من منافسة كاتب الوفد الأول عباس محمود العقاد؛ فجعل يسترضيه بكل ما يمكن التوسل به، وقد أتيحت له الفرصة حين أصدر العقاد ديوانه السادس وحى الأربعين، وواجه الديوان وصاحبه عاصفة نقدية تزعمها مصطفى صادق الرافعى، حين ذلك هتف طه حسين بمبايعة العقاد أمير للشعر، وذلك خطيبًا فى حفله تكريمية أقيمت للعقاد فى مقر حزب الوفد بمناسبة صدور الديوان، ودافع عن هذا الرأى فى مقال له بمجلة الرسالة، وكان مما قاله طه حسين: «إنى لا أومن فى هذا العصر الحديث بشاعر كما أومن بالعقاد، أومن به وحده؛ لأنى أجدُ عند العقاد ما لا أجد عند غيره من الشعراء، فضعوا لواء الشعر فى يد العقاد، وقولوا للأدباء والشعراء: أسرعوا واستظلوا بهذا اللواء، فقد رفعه لكم صاحبه».

> عامة الشعراء فى ذلك الوقت كانوا يرون أن لقب إمارة الشعر بدعة

وما كاد رأى طه حسين يذيع، حتى تناوله المعارضون تهكمًا وسخرية، وكان من أوجع ما قيل، ما نظمه الشاعر محمد حسن النجمى؛ حيث قال من قصيدة هازئة:

خدع الأعمى البصير	**إنه لهو كبير**
أَضحك الأطفال منه	**إذ دعاه بالأمير**
أصبح الشعر شعيرًا	**فاطرحوه للحمير**

أما الشاعر محمد الهراوى؛ فقد كانت له قصة قديمة مع إمارة الشعر -إمارة أحمد شوقى- فعندما توجهت

الدعوة لإقامة ذلك المهرجان لشوقى للتتويج بالإمارة فى يوم الجمعة ٢٩ ابريل ١٩٢٧، أخذ الهراوى يحرض أصدقائه من الشعراء على مقاطعة المهرجان، وعلى عدم مبايعة شوقى بلقب الإمارة، وكان الهراوى يعمل مع الشاعر حافظ إبراهيم فى دار الكتب المصرية، فتحدث معه فى هذا الشأن، كما تحدث مع الشاعر محمد عبد المطلب، واجتمعوا مع لفيف كبير من الشعراء، ودار حديث صاحب عن هذه المبايعة، واستخفهم التهكم على شوقى، فأخذ حافظ إبراهيم ينشد قوله:

شال وانخبط — وادعى العبط
ليت هاجرى — يبلع الزلط
عتبه شجى — حبه غلط
كلما مشى — خطوة سقط
إن أمره — فى الهوى شطط

معارضًا قول شوقى:

مال واحتجب — وادعى الغضب

وأنشد الهراوى:

إن شوقى شاعر — كلُّنا أَجَلَّهْ
غير أنا معشر — ليس يرضى ذلَّهْ
وهى جمهورية — لا ترى مَحَلَّهْ

واتفق الجميع على مقاطعه المهرجان، ولكن حافظ إبراهيم، قال: إنه سيشترك فى حفلة المبايعة، فغضب الهراوى وسأله: أين ما اتفقنا عليه؟ فقال فى ابتسام: أنا رجل جبان، لا أستطيع أن أتخلف، وفى المهرجان قام حافظ وأنشد قصيدة رنانه، قال فيها:

أمير القوافى قد أتيت مبايعًا
وهذى وفود الشرق قد بايعت معى!

وإذا كان الشاعر محمد الهراوى وجماعته الأدبية (الشاعر أحمد الزين، والشاعر أحمد رامى، والشاعر أحمد محفوظ، وكلهم موظفون بدار الكتب المصرية، والشاعر حسين شفيق المصرى، والشاعر عبدالجواد رمضان، والشاعر سيد إبراهيم، والشاعر أحمد الكاشف، والشاعر محمد الأسمر) لم يصبروا على إمارة شوقى، وهو من أبرز شعراء عصره وأسيرهم شعرًا، وأبعدهم صيتًا؛ فإنهم كانوا أشد استنكارًا مبايعة العقاد، وتورط طه حسين فيما لجأ إليه، ورأت أن ترد على هذه الإمارة بإعلان مهرجان هزلى لتنصيب أحد مدَّعى الشعر أميرًا للشعراء، وبعد بحث وتقصى استقر الجميع على أحد النساخ فى دار الكتب المصرية ويدعى حسين البرنس، وكان ينظم الشعر، ولا يقرض بيتًا صحيحًا، بل ولا يستطيع قراءته، فرأى الهازئين أن يقيموا حفل مبايعة له، وحددوا لها الموعد، وأعلنوا عن مهرجان يقام للبيعة، يتحدث فيه أكثر من عشرة شعراء، كلهم شاعر نابه مجيد!

وترامى الأصدقاء والأدباء على مشاهدة الحفل؛ حيث أَجلسوا أمير الشعر المزعوم فى الصدر، وتقدم كل شاعر بقصيدته يُلقيها بين يدى المحتفل به، ثم نُشرت القصائد جميعها فى الصحف اليومية، فكانت ردًا لا يحتاج إلى إيضاح، على دعوة طه حسين لتنصيب العقاد أميرًا للشعراء ووئدًا لهذه الدعوة فى مهدها.

وهذه مقتطفات من بعض القصائد التى ألقيت فى هذا المهرجان الاحتفالى الهزلى:

– من قصيدة الشاعر محمد الهراوى:

إلى العريس فاصعد وامضِ بالأمر واقطع
ومُر وانْهَ وامنح ما بدا لك وامنعِ

شن العقاد الهجوم على شعراء عصره الكبار وعدّ شعرهم ضربًا من التقليد والاحتذاء







كان البرنس ينظم الشعر ولا يقرض بيتًا صحيحًا، فرأى الهازئين أن يقيموا حفل مبايعة له

وَصرِّفْ أمور الشعر فى الأمة التى
تميت رجال الشعر فيها ولا تعى
فأنت أميرُ الشعِ غير منازِعِ
وكل اميرٍ غير شخصك مُدّعى

– من قصيدة الشاعر عبدالجواد رمضان:

دعتك وقد توافر طالبوها
وهل يحوى العلا إلا بنوها
أمير الشعر أنت وإن تغالى
وأسرف فى الدعاية مدعوها
جياع تاجروا باسم القوافى
وقد ربحوا الحياة وأَخْسَرُوْهَا
سأحمى عرشها وأذودُ عنها
زعانفَ للرذيلةِ سَخَّروها
وهل خُلقت جلالتُها لغيرى
وشعرى أمها وأنا أبوها

– من قصيدة الشاعر سيد إبراهيم:

إذا تفضلت يا أميرى
فاقبل إذن هذه الإمارة
وانهض بأعبائها فخورًا
وامنع عن الفن كل غاره
فالشعر فى مصر يا أميرى
مستفعلن فاعل فعول
فكن أميرا على القوافى
فالناس ليست لهم عقول

– من قصيدة حسين شفيق المصرى:

يا حماة القريض حول البرنس
أصبح الشعر دولة ذات كرسى
وهل الحكم والإدارة إلا
لبرنس يضحى برأى ويمسي
يقرض الشعر مثلما يقرض الفأ
ر حبالا قد فتلت من دمسق
أيها الشاعر الكبير رضينا
ك أميرا، فكنه، تفديك نفسى

– من قصيدة الشاعر محمد الأسمر:

يا أمير الشعراء — أنت أولى باللواء
سيدى فلتهنأ اليو — م بملك الأدباء
امرؤ القيس على با — بك بعض الامناء
وأبو الطيب فى الدو — لة بعض الوزراء
والمعرى لدى السد — ة يحبو للعملاء
دولة ليس بها إلا — كبار الكبراء

– من قصيدة الشاعر أحمد الكاشف:

يا من يدبر سلطانًا ومملكة
وليس فيها له بيت ولا نشبُ
من لى بسدّتك العليا أُقبلها
ودون سدّتك الأستارُ والحجبُ
لم يُجْدِنى الجدُ فى قول وفى عمل
وقد لعبتُ عسى يُجدِينى اللعب
إمارة الشعر خذها يا حُسين فقد
أتى يبايعك الأخوان والصحبُ.



د. فاطمة قنديل

شاعرة وأكاديمية

فى ذم أغسطس

أيام وأنا أفكر فى كتابة المقال، ولأنه من المفترض أن أقدم فيه «فكرة» جديدة، واصلت الحفر فى عقلى، وفى ما حولى، لا شىء! كم أكره أغسطس! تمامًا ككراهيتى لـ«الأفكار»، أو البحث عنها، أتذكر وأنا أكتب الآن قولًا أحببته، غالبًا لبيكاسو: «أنا لا أبحث لكننى أجد»، ودون أن أتطاول وأشبه نفسى ببيكاسو، فقط تلاءمك عبارة فى لحظة ما؛ فأنا أحب الأشجار وأحب أن أجلس تحتها، وأصنع «ظلًا» يشبهنى، تتساقط فوقه الأفكار، فألتقطها، وآخذها إلى بيتى وأتأملها، وأضع لها قطرة ماء وراء أخرى فتنبت، هكذا تمضى الأمور فى الشهور الأخرى. لكننا فى أغسطس، ولا شجرة يمكننى الجلوس تحتها وأى ظل ستبخره الشمس.

فى غرفتى الصغيرة أجلس مُحاطة بالكتب، وبضوء أحرص على أن يكون واهنًا، أحاول أن أتذكر أية أحداث مؤلمة حدثت لى فى أغسطس كى أكرهه لهذا الحد، لا شىء، شهر كسائر الشهور التى تمر، حار كغيره، بل إن هناك من يجلسون الآن على شاطىء بحر، يتبادلون الضحكات، والقفز فى المياه، وربما يكونون سعداء، وهذا ما يبعث فىَّ الآن شيئًا من البهجة، وإعادة التفكير فى كراهيتى غير المبررة، والذاتية للغاية، لأغسطس، كل ما فى الأمر أنه الشهر الذى أتولى فيه أمورى بشكل مطلق -فيما عدا التزامى بكتابة هذا المقال- شهر يمنحنى كامل الحرية، لا جامعة، لا ضرورة للكتابة، ولا حتى لملاقاة الأصدقاء الغائبين عنى فى المصايف، أصحو وقتما أريد، وأنام حين أرى ضوء النهار يحتل كل الأماكن بصفاقته المعهودة.

فكرت فى إلقاء اللوم على المجلة، ما الذى يدفعهم لإصدار عدد فى هذا الشهر؟! لماذا لا يذهبون إلى البحر، تاركين رسالة: «فاطمة قنديل، لا تكتبى مقالك، نحن مسافرون»، لكنهم لن يفعلوا، يمكننى أن أعتذر، لكنه أمر محرج، كل شىء متاح فى أغسطس، أنا حرة تمامًا فيه، وهذا ما يربكنى، هذا الفائض من الحرية، ما يزيد عن مقاييس حريتى، التى اعتدتها، ما يدفعنى إلى أن أدير عينى -بضجر- فيما حولى من كتب، كأننى أحدق فى ضباب، يلمع فيه ضوء صغير، ألتقطه، وكأن لا كتاب غيره: «كنت أصدق كل ما كان يقال لى.. واكتسبت ضميرًا ما زال يدفعنى إلى العمل الشاق حتى اللحظة الراهنة.. ولكن على الرغم من أن ضميرى لا يزال يسيطر على «أفعالى» إلا أن «آرائى» قد اجتاحتها ثورة.. فأنا أعتقد أن العمل الذى ينجز فى العالم يزيد عما ينبغى إنجازه بكثير». (برتراند رسل/ فى مدح الكسل/ ت: رمسيس عوض، المجلس الأعلى للثقافة/ ١٩٩٨/ ص٢١).

وكأن رسل يهدينى التفسير الوحيد لما أشعر به الآن، لكننى أكذب على نفسى، فليست هناك علاقة مؤكدة بين «الكسل» و«الحرية»، مهما حاولت أن أصل بينهما، الكسل خدر جميل لا يتلاءم أبدًا مع ذلك النوع من الحرية، ذلك الباب المفتوح على اللا زمن، اللا شىء، وذلك السيل من التساؤلات الذى يأتينى منه، يغمرنى تمامًا، حتى إننى أعجز عن التفكير، أتلقى ضرباته فحسب، هل الحرية مؤلمة إلى هذا الحد؟! أهى الحرية أم الفراغ؟ أم تلك اللحظات الخانقة من مواجهة الذات، حيث لا أفكار، لا إطار يلم ضجيج مشاعرك ويجعل منه شكلًا ما؟

ربما هذا ما يجعل أغسطس يختلف عن أى شهر آخر يمر بى، فى الشهور الأخرى يمكننى أن أرتق الأيام، أملأ فجواتها بكل ما يحاصرنى من ضرورات والتزامات، أنهمك فى الجامعة، بل أنهمك فى الحديث الطويل مع الأصدقاء عن مأزق التعليم، ولا جدواه، وأصنع بطولاتى الزائفة من إصرارى على الاستمرار فيها، حين أرى الوجوه الشابة تلاحقنى بالأسئلة، فأتذكرنى شابة أتأمل مكتبة أستاذى وأقول: «كم أحسدكَ لأنك قرأت كل هذا!» فيجيبنى: كم أحسدكِ لأنك لم تقرأى كل هذا!».

وفى الليل يمكننى أن أكتب شيئًا من الشعر، أوهم نفسى، أيضًا، أننى «أسرقه» من ذلك الكون الذى «خلا من الوسامة»، لدىَّ أصدقاء يختفون فى أغسطس، نتحدث طويلًا عن عبث الحياة، وجدواها فى الوقت نفسه، يمكننى القراءة حين تنشط دور النشر فى الشتاء، وقبيل المعارض، كل هذا «يعريه» هذا الأغسطس، كل ما يستر الحياة ويبقيها، كل ما ننهمك فيه حد الاستنزاف، ما يجعلنا نكتب، وما يجعل من وجودنا «ظلالًا» تحت الأشجار.

تحقيق «التراث» أم «النصوص» (1)

فن التحقيق يُعنى بالمخطوطات العربية القديمة فى شتى العلوم؛ ذلك الذى يعرِّف المتأخرين -زمانيًا- بما وصل إليه المتقدمون من أسلافنا من مهارات علمية وأدبية تستحق التقدير، وفيه يسعى المحقق إلى إزالة الغبار عن تلك الذخائر التى تعكس تطور الحضارة العربية وازدهارها قديمًا، ونشر هذه النصوص يعد إضافة مهمة للمعارف العربية والإنسانية الحديثة.

مصطفى القزاز

التسمية والاصطلاح

لدى العرب تراث ضخم من النصوص التى آلت إليهم من أسلافهم من صناع الثقافة والحضارة العربية والإسلامية، وهو حقيق وجدير بالتقدير والاحترام والإجلال والدرس والتمحيص، فقد كان أسلافنا فى عصور ظلام أوروبا يتسيدون العالم علمًا وفنًا وحضارة وثقافة، فتركوا لنا الكثير من الأسفار والكتب والمراجع الأصيلة فى العلوم المختلفة، نتزود منها قدر ما يتماشى ويناسب أزماننا الحاضرة، ولم يكن هؤلاء الأسلاف مجرد مستهلكين لمنتجات الأمم التى عاصروها، بل كانوا فاعلين ومشاركين فى صناعة حضارة إنسانية تعطى وتأخذ فى ندية حقيقة أو قُل كانت لهم اليد الطولى، تلك الحضارة المتعلقة بنواحى الحياة كافة، دوَّن مخطوطاتها المدونون وأصحاب العلوم المختلفة؛ ومنها ما تلف بسبب العوامل المختلفة كالحروب والصراعات السياسية والثقافية بين العرب والثقافات والحضارات الأخرى، ومنها ما وصل إلينا رغم كونه قليلًا بالنسبة لما أتلفه المغول مثلا من مكتبة بغداد؛ لكنه يظل كثيرًا ومؤثرًا مقارنة بما أنتجته الأمم والحضارات الأخرى المعاصرة لذروة إنتاج الحضارة العربية فى شتى العلوم.

> ما وصلنا من نصوص قديمة يعد كثيرًا ومؤثرًا مقارنة بما أنتجته الأمم والحضارات الأخرى المعاصرة لذروة إنتاج الحضارة العربية فى شتى العلوم

يذكر حاجى خليفة أن العرب كتبوا وألفوا فى أكثر من مئتى علم من العلوم العربية، وبالرغم من أن العالم العربى والعالم الإسلامى فقدا الكثير من هذا التراث لأسباب عسكرية أو سياسية أو عقائدية، أو بسبب الفتنة والإهمال؛ فقد وجدت مئات الآلاف من المصنفات العلمية التى ما تزال قائمة(١)، و«أن أول كتاب يبحث عن كتب الأمم الموجودة بلغة العرب فى أصناف العلوم وأخبار مصنفيها وطبقات مؤلفيها وأنسابهم وتاريخ مواليدهم ومبلغ أعمارهم وأوقات وفاتهم وأماكن بلدانهم منذ ابتداء كل علم اخترع إلى عصر مؤلفه وهو سنة سبع وسبعين وثلثمائة للهجرة، فهرست أبى الفرج محمد بن إسحق المعروف بابن النديم. يذكر فيه مؤلفه العلوم والعلماء وما ألفوه فى عشر مقالات ويرتب ما فيه ترتيبًا طبيعيًا فى ضمن هذه المقالات وفنونها»(٢). وغير حاجى خليفة هناك المئات ممن تعرضوا للمؤلفات التى تركها العرب إبان إمبراطوريتهم التى امتدت

من الصين شرقًا إلى المغرب العربى غربًا، ومن جنوب فرنسا والأندلس شمالًا حتى تشاد ومالى والصومال جنوبًا، فقد برعوا فى الطب والفلسفة والمنطق والمعمار والفنون الحربية وغيرها، بخلاف براعتهم فى فنون اللسان المختلفة، وقتما لم يكن فى الدنيا من يضاهيهم قوة وعلمًا وبراعة فيما برعوا فيه.

(١)

تعرفت إلى هذا الفن عبر أستاذى الدكتور حسين نصار (١٩٢٥ - ٢٠١٧) إبان تدرسيه إيانا مادة «تحقيق التراث» فى السنة التمهيدية للماجستير فى الأدب العربى، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، عام ٢٠٠٨، وكنت وقتها لا أفقه شيئا - بطبيعة الحال - عن هذا العلم أو الفن، وحتى بعد أن أنهينا دراسة تلك المادة، وبعد الامتحان الذى لم ينجح فيه من خمسة وثلاثين طالبًا سوى سبعة، وقد كنت واحدًا من أولئك السبعة؛ فقد كانت علاقتى بهذا العلم محدودة جدًا، لا تتجاوز سبع عشرة ورقة هى كل منهج تلك المادة. أتذكر جيدًا الجدل الذى حدث بعد الامتحان حول الإجابة على سؤال د. حسين نصار الوحيد فى هذا الامتحان، وكان السؤال هو «ما هى نسخة المؤلف؟». أغلب زملائى أجمعوا على أن الإجابة تتجاوز العشر صفحات على أقل تقدير، وبعضنا - وكنت منهم - أكدوا أنها لا ينبغى ألا تزيد على خمسة عشر سطرًا بأى حال من الأحوال. كانت السنة التمهيدية -التى ألغيت فيما بعد وصارت مادة التحقيق فى الدراسات العليا اختيارية لا تجد من يختارها- عبارة عن عام دراسى من فصل واحد، وكان الامتحان فى شهر مايو ٢٠٠٩، والنتيجة فى أغسطس؛ فعايشت كوابيس مريرة فى تلك الفترة، ولم أجرؤ على سؤال د. حسين نصار عن الإجابة الصحيحة إلى أن ظهرت النتيجة، وكانت المفاجأة السارة بالنجاح وتوقف الكوابيس ولم أعد إلى فن التحقيق حتى بدايات هذا العام.

بعد أن انتهت تلك السنة بحلوها ومرها لم أتخيل أن أعود إلى القراءة مرة أخرى فى «التحقيق» وعنه، بحكم اختيارى تخصص الأدب العربى الحديث «الشعر» فى الماجستير، ونقد النقد الروائى فى الدكتوراه؛ لكن سؤالًا ملحًا كان ساكنًا قارًا فى مخيلتى لا يثيره مثير حتى اقترح علىَّ الكاتب الصحفى الكبير الأستاذ طارق الطاهر الكتابة عن هذا الفن لمجلة الثقافة الجديدة، وهو هل التسمية التى درسنا من خلالها التحقيق صحيحة؟ أم أن إلحاق كلمة التراث بالمفهوم الشامل للكلمة بالتحقيق يُعد أمرًا غير دقيق، ويحتاج إلى إعادة بحث لتصحيح الأفكار أولًا، ثم البدء فى تقصى هذا الفن عبر حلقات تتضمن بعض المعلومات

«تحقيق النصوص» تخصيص محبب لما سيتم تحقيقة من مخطوطات هى نصوص فى الأصل، وما فى كلمة «التراث» من تعميم يشمل النصوص وغيرها من الأشياء التراثية المادية الأخرى

التى قد تكون غائبة عن كثير ممن يقرأون حول هذا الفن.

هناك تساؤلات كثيرة تتبادل إلى ذهن الباحث الذى يخطو خطوته الأولى فى دراسة التحقيق أو الكتابة عنه، تحاول هذه الحلقات الإجابة عن بعضها قدر المستطاع، من هذه الأسئلة: هل فن تحقيق النصوص فن حديث ابتدعه المعاصرون من المحققين العرب أو استقوه من المستشرقين؟ وما جهود المحققين القدماء والمعاصرين فى هذا الفن؟ وما أهم المناهج والقواعد المتبعة



فى تحقيق النصوص ونشرها؟ بالإضافة إلى تجارب عدد من المحققين العرب والمستشرقين الذين يزالون على قيد الحياة، سنسردها من خلال جيلين مختلفين من المحققين؛ جيل أساتذة، وجيل تلامذة؛ لعل ما فى هذه الحلقات يعود بفائدة على القارئ المختص والمثقف الذى يود أن يعرف شيئا يسيرًا عن هذا الفن أو العلم.

(٢)

ثمة مجموعة من المفاهيم المرتبطة بفن التحقيق، وجب على من يخوض غماره أو من يود أن يتعرف عليه أن يعرفها، منها: تحقيق، تراث، نصوص. والمعاجم العربية لم تترك بابًا من أبواب الكلم إلا درسته، ليس فقط بمعنى أحطاته بما فيه من علوم ومعارف ليفهمها ويتعرف عليها المتأخرون ويفيدوا منها، بل



فن التحقيق فن قديم ابتكر أساسًا لخدمة الحديث النبوى الشريف



لم تترك جذرًا لغويا مستخدما أم متروكًا إلا وبحثت فيه وأقامت الحجج والدلائل على وجوده واستخداماته حتى لو كان عند قبيلة عربية واحدة تقطن باطن الصحراء. وسنسوق فى هذه الوريقات القليلة معانى المفردات المتعلقة بالتحقيق وكذلك مفاهيمها، ويبغى الإشارة هنا إلى أن هناك فرقًا بين المعنى، والمفهوم، ذلك لأن المعنى -وهو متعلق بعلم المعنى، وعلم المعانى- يختص بدرس معانى الألفاظ والعبارات والتراكيب، وكذلك التصور الذهنى المرتبط بالكلمة اتباطًا بالمطابقة، والمعنى أنواع كثيرة لسنا بصدد طرحها هنا. أما المفهوم فهو هو المعنى نفسه، لكنه المعنى المستفاد من اللفظ تلميحًا لا تصريحًا، وهو شىء يُفهم من خلال العقل لا الحواس، والمعنى والمفهوم مرتبطان ارتباطًا وثيقًا، وبينهما اختلافات لكنها ليست كثيرة أو جوهرية، وهما ثنائية لغة/ اصطلاح.

جاء فى لسان العرب -وهو المعجم الذى صنفه ابن منظور الإفريقى، والذى جمع فيه أمهات كتب العربية، فكاد يغنى عنها جميعها، وسيكون المرجع الأول والرئيسى فى معرفة معانى الكلمات المتعلقة بالتحقيق - أن التحقيق من «حقق، وحققت الأمر، وأحققته: كنت على يقين منه»(٣)، و«أصل التحقيق لغة: من حقق الشىء إذا ثبت صحيحًا، فالتحقيق: إثبات الشىء، وإحكامه، وتصحيحه؛ تقول: حققت الأمر، وأحققته إذا أثبته، وصرت منه على يقين»(٤)، وبناءً عليه فإن فن التحقيق «يعنى بإظهار الكتب المخطوطة مطبوعة، مضبوطة، خالية نصوصها من التصحيف والتحريف، مخدومة فى حلة قشيبة، تيسر سبل الانتفاع بها، وذلك على الصورة التى أرادها مؤلفوها، أو أقرب إلى ذك، ولا يدرك ذلك إلا بعناء وصبر على البحث والتمحيص»(٥)، و«تحقيق النص معناه: قراءته على الوجه الى أراده عليه مؤلفه. وليس معنى قولنا: يقرب من أصله، أننا نحمن أية قراءة معينة، بل علينا أن نبذل جهدًا كبيرًا فى محاولة العثور على دليل يؤيد القراءة التى اخترناها»(٦). أما النصوص فهى جمع نص، وهو فى الأصل مصدر بمعنى الرفع والإسناد إلى الرئيس الأكبر، وهو الحديث (النبوى) الصحيح الذى علمه الصحابة، وهو الحديث المتواتر، وهو بالمعنى العام القول الموثوق به، «والمراد بالنصوص فى باب التحقيق: أقوال المؤلف الأصلية، لتميزها عما يكتبه المحقق فى الهامش من شروح وتعليقات»(٧)، وأقوال المؤلف الأصلية أو أصول النصوص هى «أعلى النصوص وهى المخطوطات التى وصلت إلينا حاملة عنوان الكتاب واسم مؤلفه، وجميع مادة الكتاب على آخر صورة رسمها المؤلف وكتبها بنفسه، أو يكون قد أشار بكتابتها، أو أملاها، أو أجازها، ويكون فى النسخة مع ذلك ما يفيد اطلاعه عليها أو إقراره لها»(٨). هذا عن التحقيق والنصوص معنى واصطلاحًا.

وإذا أردنا أن نعرف التراث فإننا نجد أنه مفهوم شامل لكل ما هو موروث من ثقافات تشتمل على قيم وتقاليد ورؤى، وهذا لا يعنى انتمائه للماضى فقط، أى أنه حدثا ماضيا، بل إنه امتداد ثقافى يعايش العصر، وينفذ فى حياة المعاصرين، فيكون له أثر على الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والروحية، والتعامل مع البيئة المحيطة(٩)؛ لذا فلا يمكننا أن نقول إن التحقيق معنى بالتراث بشكل عام، لكن يمكننا أن نقول إنه يُعنى بتحقيق النصوص التراثية، ومن ثم؛ فإننا ننتصر إلى مقولة «تحقيق النصوص» ونتحفظ على «تحقيق التراث»؛ لأن فى التركيب «تحقيق النصوص» تخصيص محبب لما سيتم تحقيقة من مخطوطات هى نصوص فى الأصل، وما فى كلمة «التراث» من تعميم يشمل النصوص وغيرها من الأشياء التراثية المادية الأخرى.

(٣)

يظن بعض الباحثين المعاصرين المتخصصين فى اللغة العربية وآدابها أن تحقيق النصوص/ التراث بدعة حديثة ابتدعها المحققون المعاصرون من العرب والمستشرقين، وقد كنت من هذه الجماعة قبل إعادة قراءة بعض ما خطه المنظرون لهذا الفن، أمثال: عبد السلام هارون، ورمضان عبد التواب، حسين نصار، وعبد الحكيم راضى وغيرهم من العرب، وكارل بروكلمان، وديفيد صموئيل مرجليوث، وآرثر جون آربرى، وهيلموت ريتر وغيرهم من المستشرقين؛ لكن «الحقيقة بخلاف ذلك، وكان لعلماء الحديث اليد الطولى فى إرساء قواعد هذا الفن فى تراثنا العربى، وتأثر بمنهجهم أصحاب العلوم المختلفة، وإن كثيرًا مما نقوم به اليوم من خطوات فى فن تحقيق النصوص ونشرها، بدءًا



من جمع المخطوطات والمقابلة بينها، ومرورًا بضبط عباراتها وتخريج نصوصها، وانتهاءً بفهرست محتوياتها، لما سبقنا إليه أسلافنا العظماء من علماء العربية الخالدة»(١٠)، ولهذا فإن ثمة أشياء أخرى متعلقة بتحقيق النصوص كانت قد بدأت منذ أن بدأ الإنسان العربى الكتابة فى العصر الجاهلى، مثل: «الورق والوراقين»، وهما ما يُكتب عليه، ومن يكتبون أو ينسخون النسخ عن أصل، وقبلهما يمكننا الحديث عن التدوين الذى كان مرتبطًا أساسًا بالحديث، ذلك الذى كان سببًا مباشرًا فى ظهور فن التحقيق فيما بعد، بل ربما ابتكر أساسًا لخدمة الحديث النبوى الشريف، وفيه كتبت المراجع المهمة فى كيفية التدوين وآلياتها وإباحتها وتحريمها فى القرنين الأول والثانى الهجريين. وذكر ابن النديم فى الفهرست أنه كانت «العرب تكتب فى أكتاف الإبل واللخلف وهى الحجارة الرقاق البيض وفى العسب عسب النخيل والصبن فى الورث الصينى، ويعمل من الحشيش وهو أكثر ارتفاع البلد، والهند فى النحاس والحجارة وفى الحرير الأبيض، فأما الورق الخرسانى فيعمل من الكتاب ويقال إنه حدث فى أيام بنى أمية، وقيل فى الدولة العباسية وقيل إنه قديم وقيل إنه حديث، وقيل إن صناعًا من الصين عملوه بخرسان على مثال الورق الصينى»(١١)، ويبدو أن العرب كانوا يكتبون فى كل من الجلود والأوراق فى عهد الدولة الأموية، وصدر صالح من عهد الدولة العباسية، وأن الورق لم يستعمل بكثرة ظاهرة إلا منذ أشار الفضل بن يحيى البرمكى بصناعة الكاغد وهو نوع من الورق الذى كان يُصنع من قلوب شجر النخيل لكنه كان ضعيفًا ويصعب حفظه، غير أن الورق بشكله المصرى/ البردى كان مستعملًا بكثرة فى أيام أبى جعفر المنصور، وإنه كان يجتلب من مصر؛ إذ لم تكن صناعة الورق بشكله المصرى قد أقيمت فى بغداد، وقد عرف العرب فى العصر العباسى «الطروس» وهى الصحف التى تكتب ثم تمحى ثم تكتب(١٢).

أما الوراقون فهم الذين يعلمون فى نسخ الورق، وهم النساخ وصناع الورق أيضًا، وقد أفرد ابن خلدون فى مقدمته أبوابًا كاملة للحديث عنهم وعن دورهم فى تقوية دعائم الدولة، فقد «كانت العناية قديمًا بالدواوين العلمية والسجلات فى نسخها وتجليدها وتصحيحها بالرواية والضبط. وكان سبب ذلك ما وقع من ضخامة الدولة وتوابع الحضارة. وقد ذهب ذلك لهذا العهد بذهاب الدولة وتنقاص العمران...، فكثرت التآليف العلمية والدواوين، وحرص الناس على تناقلهما فى الآفاق والأعصار فانتسخت وجلدت، وجاءت صناعة الوراقين

استعمل الورق بشكله المصرى/ البردى بكثرة فى أيام أبى جعفر المنصور

المعانين للانتساخ والتصحيح والتجليد وسائر الأمور الكتبية والدواوين...، وكانت السجلات أولا لانتساخ العلوم وكتب الرسائل السلطانية والإقطاعات والصكوك فى الرقوق المهيأة بالصناعة من الجلد؛ لكثرة الرفه وقلة التآليف صدر الملة كما نذكره، وقلة الرسائل السلطانية والصكوك مع ذلك، فاقتصروا على الكتاب فى الرق تشريفًا للمكتوبات وميلانها إلى الصحة والإتقان»(١٣)، فالورق والوراقون وقبلهما التدوين تعد أمورًا ارتبطت بالتحقيق منذ نشأته إلى يومنا، ومن ثم صار التحقيق علمًا يوسم بالفن نظرًا لما ينبغى أن يشتمل عليه المحقق أدوات لغوية وحرفية تجعل منه فنانًا يفك طلاسم المخطوطات التى عفا عليها الزمان وأصاب بعضها العطب، وضاعت أجزاء مهمة منها، فيعمل أدواته ومهاراته للوصول إلى الصورة الأكثر صلة بالمؤلف.

فى الحلقة القادمة نحاول الإجابة على «كيف بدأ التحقيق؟ وما الشروط الواجب توفرها فى المحقق الجيد؟».

الهوامش:

(١) انظر: حسان حلاق، مناهج تحقيق التراث، دار النهضة العربة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص١٣

(٢) حاجى خليفة، كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون، ج١، دار إحياء التراث العربى، بيروت، دون تاريخ، ص٦

(٣) ابن منظور الإفريقى، لسان العرب، بيروت، ١٩٥٦، ج١١، ص ٣٣٣

(٤) إياد خالد الطباع، منهج تحقيق المخطوطات، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٣، ص١٩

(٥) إياد خالد الطباع، مرجع سابق، ص ١٩

(٦) رمضان عبد التواب، مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط١، ١٩٨٥، ص٥

(٧) انظر: ابن منظور الإفريقى، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (نصص)، ج٨، ص٣٦٧، وإياد خالد الطباع، مرجع سابق، ص١٩

(٨) عبد السلام محمد هارون، تحقيق النصوص ونشرها، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨، ص٢٩

(٩) انظر: شوقى جلال، التراث والتاريخ، سيناء للنشر، القاهرة، ١٩٥٥، مقدمة الكتاب.

(١٠) رمضان عبد التواب، مناهج تحقيق التراث بين القدامى والمحدثين، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط١، ١٩٨٥، ص٣

(١١) ابن النديم، الفهرست، دار المعرفة، بيروت، دون تاريخ، ص ٣٢

(١٢) انظر: عبد السلام محمد هارون، تحقيق النصوص ونشرها، مرجع سابق، ص ١٥ - ١٧

(١٣) ابن خلدون، المقدمة، الجزء الثانى، تحقيق: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٤، ص١٢٨





تجربة الكتابة

شبه سيرة ذاتية

رجب سعد السيد

يمكننى تلخيصُ علاقتى بالقصة فى الحقيقة التالية: أعيشُ أحلى أيامى حين أكتبُ القصة، وبالرغم من الإجهاد الذى يحلُّ بى أثناء فعل الكتابة -وربما يكون مصدرُه الأنيميا- فإننى أكون فى أزهى حالاتى، وأكتفى بنمو العمل بين يدى، فلا يضيرنى إفلاس مادى، ولا أهتمُّ بنوعية طعام، وأُقبلُ على أسرتى وأصدقائى بصدر رحب، فلقد كتبتُ، وتصالحتُ مع العالم. أما فى أيام (الكساد)، وقد ازدادت طولًا فى الآونة الأخيرة؛ فإن الغيوم الثقيلة تتسللُ إلى سمائى.

إذا كان لى أن أحدد تاريخًا لبدء علاقتى بكتابة القصة، فهو منتصف الستينيات، أثناء دراستى بالمرحلة الثانوية. ويهمنى أن ألفت نظر القارئ إلى بعض (المحطات) العُمرية التى مررتُ بها مع أبناء جيلى، فربما كانت لها دلالات؛ أولُها محطة الطفولة المُبكرة التى كانت حول سنة (النكبة): ١٩٤٨، ثم مرَّ بنا عقدُ الخمسينيات بكل ما به من تغيرات سياسية واجتماعية، امتدت لتغطى سنوات العقد التالى.

وعلى الرغم من أن المناخ العام فى هذه الفترة الطويلة، التى شهدت نموَّنا المادى والعاطفى، وتشكُّل رؤيتنا للحياة، كان حافلًا بالعلامات الموجبة الشاحنة؛ فإنه لم يسلم من كبواتٍ جلبتْ لنا الإحباطَ والشعورَ بالأسى، وكانت ذروةُ الانكسار فى يونية ١٩٦٧، وهى -عند المبدعين- عواملُ شاحنة أيضًا.

> كانت قصصى الأولى محاولات للرصد المباشر لبعض ملامح الواقع المعيش، ولا تخلو من تأثير مزاج مرحلة المراهقة أو بداية الشباب

ثم عادت رياحُ، أو قل عواصف التغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية تهبُّ من جديد خلال عقدى السبعينيات والثمانينيات، وقد اختلف الحالُ بالنسبة لنا؛ حيث انتقلنا إلى صفوف المشاركين والمؤثرين، ابتداءً بالانخراط فى سلك الجندية، إلى تحمل مسؤولية العمل الوظيفى أو السياسى، إلى بدء الإنتاج عند من اختاروا أن يحملوا القلم، واكتملت لهم أدواتُهم، وتبلورت لهم رؤىً يكتبون من خلالها، وقضايا يدافعون عنها.

وقد اشترك (داءُ الكتابة)، مع عوامل أخرى، فى إبعادى عن تحقيق أى تقدم فى مجال الوظيفة، فقد اخترتُ العملَ فى البحث العلمى، حيث أحمل درجتى الجامعية الأولى (البكالوريوس) فى الكيمياء وعلوم البحار، ولكننى عجزتُ عن الحصول على درجاتٍ أعلى، فقد (انحرفتُ) إلى الأدب والقصة!.

لقد تجمَّعت عواملُ عديدة جعلت القصة تُمسك بتلابيبى، وأشعرُ، أحيانًا، كأننى لم أبذل جهدًا لأكون كاتبًا، غير أننى يمكننى الآن أن أستخلص ما يمكن تسميتُه بعوامل البناء.

أول هذه العوامل هو حفظى لحوالى عشرة أجزاء من القرآن الكريم، فى السنوات الأربع الأولى من المدرسة

الابتدائية. وقد تأكدتُ بنفسى من أن معظم من عرفتُهم من الأدباء اكتسبوا هذا العامل الفائق التأثير فى طفولتهم. لقد أنعم الله علىَّ، بصحبة القرآن الكريم، بحسٍّ لُغوى يجعلُنى، وإن كنتُ لم أدرس اللغة العربية طويلًا، أحرصُ على سلامة لغة الكتابة، وأضع يدى على قدرٍ لا بأس به من أسرار الفن والجمال فى لغتنا الجميلة، عندما أعيش تجربة الكتابة.

وكانت طفولتى فقيرة، ولكن خصبة. وأمضيتُ معظم أيام سنوات عمرى العشر الأولى مستمتعًا إلى أقصى حدٍّ بمشاركة الرفاق عددًا كبيرًا من الألعاب الشعبية، التى كانت، بالإضافة إلى كونها ضرورة لصحة أجسامنا ونفوسنا، مملوءةً بالإيحاءات والأحلام والعوالم الخيالية، التى لا يمكن إلا أن تكون مفيدةً وخلاقة. وإننى لأجدُ جزئيات من ذكريات الطفولة تقفز إلى سطور قصصى، بل إن مجموعتى القصصية (نوستالجيا غيط العنب) تعتمد كلها على هذه الذكريات.

وفى طفولتى أيضًا كان لى حظُّ النهل من نبع ثرى: الجدة!. وقد وهبنى الله جدتين تبارتا فى شحذ خيالى؛ وكانت جدتى لأبى ساحلية، أما جدتى لأمى فكانت فلاحية، وقد تلوَّنت حكاياتهما باختلاف البيئتين، وأُجزم، أننى لم أعش فى حياتى لحظات من الفرح بنفس العمق والدفء والدهشة، وغيرها من المشاعر الغامرة التى كنتُ أجدها عند جدَّتى، رحمهما الله.

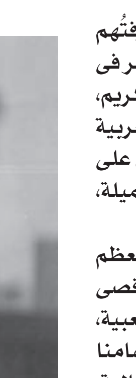
وتزامن صباى، أو شبابى المبكر مع سنوات من الانتعاش الثقافى فى مصر، وكان بمقدورى خلالها أن أشترى مجلة للقصة وكتابًا مسرحيًا وآخر ثقافيًا، وأن أشاهد مسرحيةً، كل شهر، فى مقعد بأعلى التياترو. كل ذلك من (مصروفى) الزهيد.

وفى المدرسة العباسية الثانوية بالإسكندرية، رزقنى الله بمجموعة من الزملاء لهم نفس التطلعات، أبرزهم كاتب الدراما المشهور الأستاذ محمد السيد عيد، ولم أُحرم من استمرار الرعاية، فقابلت الأديب الكبير الأستاذ سليمان فياض، رحمه الله، وكان مدرسًا للغة العربية بالمدرسة، الذى قرأ بعض كتاباتى، وأهدانى نسخة من كتابه (عطشان يا صبايا)، كما وجهنى إلى قراءة هيمنجواى، وأعارنى كتابًا عنه، وأعطانى ذلك ثقة بالنفس.

ولا أجدنى بحاجة إلى الاعتراف ببساطة البداية، فقد كانت قصصى الأولى محاولات للرصد المباشر لبعض ملامح الواقع المعيش، ولا تخلو من تأثير مزاج مرحلة المراهقة أو بداية الشباب، فكانت مملوءة بالأحاسيس الحسية.

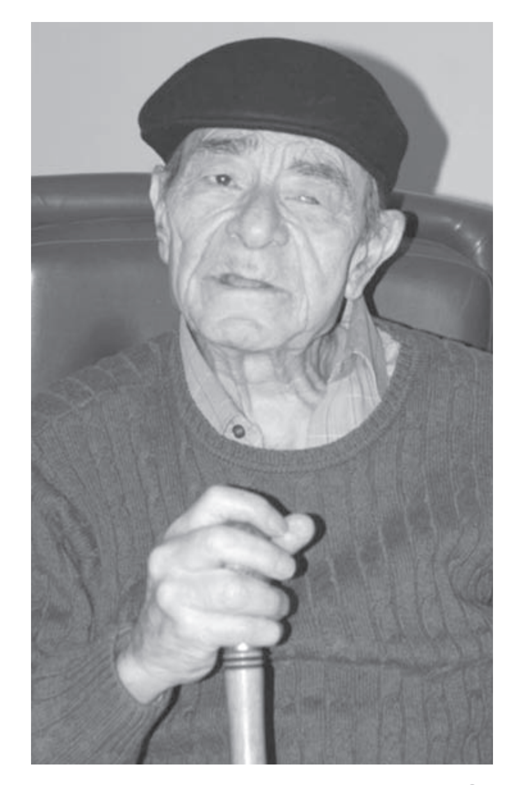
عرفتنى أبواب الردِّ على (الأصدقاء) فى المجلات الأدبية، ورفضت مجلة القصة، القاهرية، كلَّ ما أرسلتُه لها من قصص، ثم أقدمتُ على مغامرة بأن كتبتُ قصة اسمها (سرُّ حيَّةٍ مُبرقشَة)، فى محاولة لتقليد من يدعون (تحطيم) الشكل التقليدى للقصة. وفوجئتُ بالمجلة تنشرها، بينما أنا —حتى الآن— لا أعرفُ ماذا كتبتُ!.

وكان «يحيى حقى» يرأس تحرير مجلة (المجلة) فى الستينيات، ويعطى الفرصة للعديد من الأسماء الجديدة فى القصة والشعر، فقررتُ أن أحاول مع (المجلة) فأرسلتُ



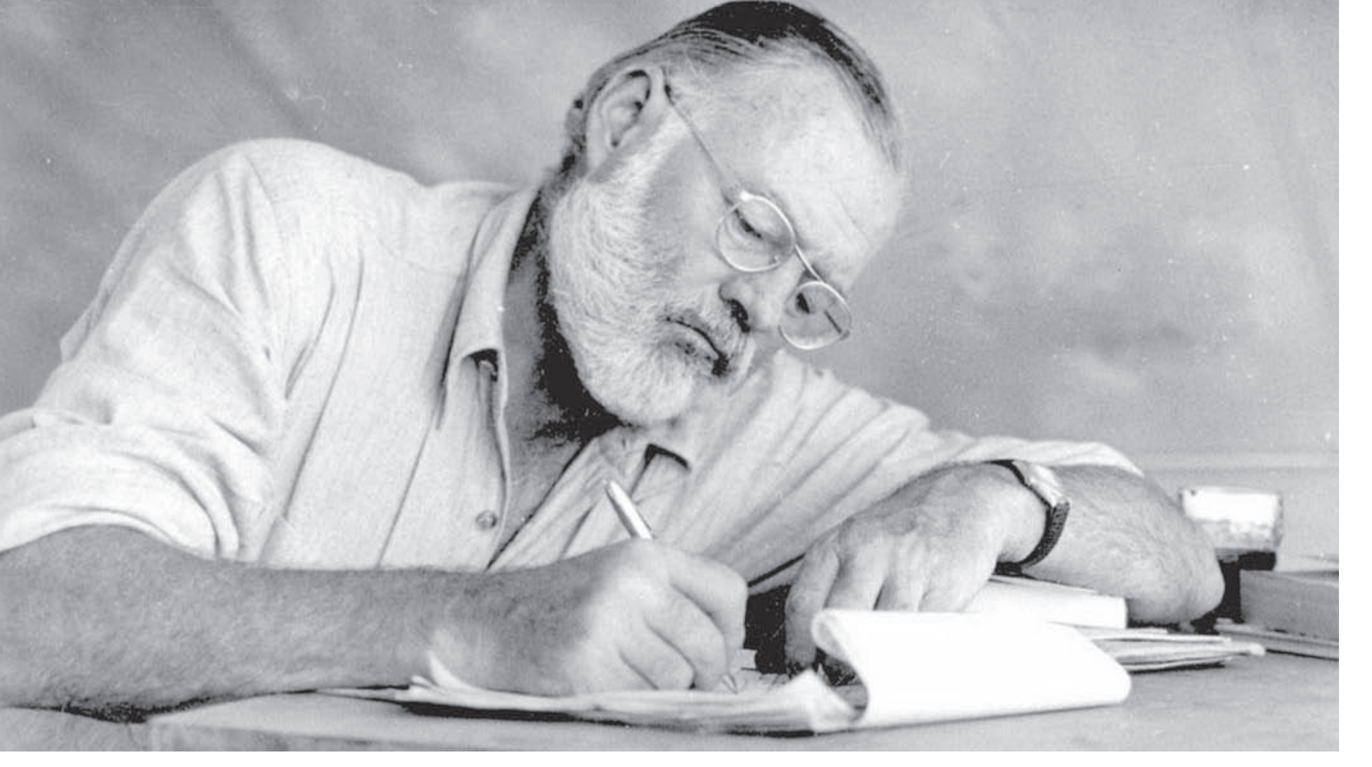
يحيى حقى

وهبنى الله جدتين تبارتا فى شحذ خيالى؛ إحداهما ساحلية والأخرى فلاحية، وقد تلوَّنت حكاياتهما باختلاف البيئتين



سليمان فياض

له عددًا من قصصى. وأريد الآن أن أقدم (نموذجًا) لما يجبُ أن يكون عليه موقفُ الأستاذ من التلميذ، وأكتفى بإثبات جانب من نص خطاب أرسله إلى الأستاذ الكبير يحيى حقى، يرحمه الله، ويحمل تاريخ ١٩٦٦/٨/٢٩: «عزيزى رجب، وعن سريع صديقى، فيما أرجو، وعما قريب زميلى، أنا واثق. يا رجب، قرأتُ كلَّ قصصك حرفًا بحرف بلذة كبيرة. وأُسارعُ وأؤكد لك أن لديك موهبة صادقة، أدعو الله سبحانه وتعالى أن يحفظها لك ويحفظك لها، جعلتنى بالمقارنة أستهزئ بكل ما كتبته فى صباى. إننى لا أخشى عليك من الغرور لأنى أكلمك من قلبى المفتوح لك كلام أب لابنه، كما لا أخشى تألمك إذا قلت لك إنك تمرُّ الآن بأدق مرحلة فى حياتك؛ لأن موهبتك أكبر من خبرتك .... صدقنى إذا قلت لك إننى تمنيتُ أن أنشر لك إحدى هذه القصص فى مجلة (المجلة)، لكنها مجلة وقور، لا تحب



رائحة التلاميذ، ولا رائحة الجنس الصارخة. ولذلك، سأجتهد فى أن أوصى على قصتك (الصرخة) لدى مجلة (صباح الخير) التى يتنفس فيها الشباب، وأخبرك بالنتيجة ...».

وبدأت رحلة الجُندية فى أكتوبر ١٩٧٠، فور تخرجى فى كلية العلوم، ولم تكن قسوة الحياة العسكرية مُتمثِّلةً فى مكابدة جفافها، فقط، بل –أيضًا، وبشكل أشد– فى الجهل التام بموعد نهاية تلك الرحلة؛ فالزمن الرسمى لها كان سنة واحدة، غير أن ظروف النكسة فرضت على كل أبناء جيلى أن يبقوا فى (الزى الكاكى) سنواتٍ طويلة. وكنا ننتظر الحرب، ولا نعرفُ هل ستُكتب لنا الشهادةُ فيها، أم سنخرج منها أحياء، لنعود إلى مجرى الحياة الطبيعية؟. وكيف ستكون صورةُ الحياة بعد الحرب؟. وكنتُ أرى الحربَ شيئًا آخر، غير مجرد الكرِّ والفرِّ والقصف والموت. كنت أراها (حدثًا حضاريًا) كفيلًا بأن يضعنا على عتبات دنيا جديدة، إن نحن أحسنَّا التفكير والتدبير. وقد عالجتُ هذه الفكرة، بتنويعات مختلفة، فى قصصى التى كتبتُها خلال سنوات الجندية الأربع، التى انتهت فى سبتمبر ١٩٧٤.

وكنتُ أحسب أن الحياة العسكرية ستقضى على آمالى فى أن أستمر كاتبًا للقصة، غير أننى سرعان ما تكيَّفتُ مع هذه الحياة، بل واستمتعتُ ببعض جوانبها، فلا شىء سيئًا على طول الخط. وخالطتُ فى الجيش نماذج بشرية متنوعة، كما اكتسبتُ خبرات مهارية ومعيشية عديدة أضافت إلى رصيدى ككاتب قصة، ويبدو ذلك بوضوح فى جزئيات مجموعتى القصصية (الأشرعة الرمادية). كما أتيح لى أن أنشر بعض القصص فى مجلة (النصر) التى تصدرها القوات المسلحة المصرية، وهى مجلة واسعة الانتشار، وكانت تضمن لى عشرات الآلاف من القراء المثقفين، المجندين فى المؤسسة وقد ضمت تلك المجموعة القصصية الأولى أعمالًا ترصدُ أحوال مجتمع النكسة من خلال المثقف المصرى، الذى حمل على كاهليه أعباء معايشتها، وآمال وتخوفات الحلم بالتخلص منها؛ ثم بعض القصص التى تسجل خيبة الأمل والمرارة التى شعر بها (المحاربون الرومانتيكيون) بعد أن خلعوا (الكاكى).

> كنتُ أرى الحربَ «حدثًا حضاريًا» كفيلًا بأن يضعنا على عتبات دنيا جديدة

وعلى الرغم من أننا نتحدث عن تجربة الكتابة القصصية؛ فقد يكون من المفيد الإشارة إلى نوع آخر من الإنتاج، وهو الكتابة العلمية للعامة، وقد شجعنى على الخوض فى هذا المجال اشتغالى بالعلم، وعلوم البحار بصفة خاصة، ثم نصيحة سمعتُها فى ندوة للأستاذ يحيى حقى؛ مفادها أن على الأديب ألّا يقنع بالكتابة فى صنف أدبى واحد، بل عليه أن يجرِّبَ أنواعًا أخرى غير النوع الأثير لديه؛ لأن ذلك من شأنه أن يثرى خبرته، وقد يفيده إذا مرَّت به فترةُ توقف عن الإبداع، كما يحدث لكثير من الأدباء.

ويجبُ أن أعترف بأن اشتغالى بالكتابة العلمية للمجلات كان له دافع جوهرى، وهو كونه مصدر دخل، تفرضه ضرورات الحياة. فالكتابة الأدبية –للأسف، وبالنسبة لمعظم الأدباء– لا يمكن الاعتماد عليها، ولا يزال كثير من منافذ النشر يعاملها، ماديًا، معاملة متدنية، فإذا جازف أديب واعتمد عليها، جاع. لذلك، كان لكل الأدباء وظائفهم الثابتة –وهذه، أيضًا، نصيحة «محفوظية»– وكان اشتغالهم بالأدب يأتى فى المرتبة الثانية، بعد الوظيفة الرسمية.

والقصة القصيرة فن خطير. إن صفة القِصَرِ فيها لا تزيد عن الحيز (الجغرافى) الذى تحتله القصة على العدد القليل من الأوراق، غير أنها –كما أحبها وأراها– يمكن أن تمتد فى مستويات زمنية ونفسية سحرية، تطولُ إلى أبعد من حدودها الجغرافية، ويمكن أن تتسع لتزدحم فيها الأصواتُ، وتتلاطم المشاعر والرؤى، مستفيدةً من غيرها من الفنون: الشعر والموسيقى والتشكيل اللونى، بشرط أن يتوفر عليها (معمارى) واعٍ، يمسك بناصية لغته الخاصة؛ ليبدع هذا (المخلوق) العبقرى، المسمى بالقصة القصيرة.



سمير الفيل

روائى

محمد النبوى سلامة.. غنوة شقيانة

يعد محمد النبوى سلامة شيخ أدباء دمياط بلا منازع، فقد كان من ثلاثة أشخاص شكلوا حركة «رواد» الأدبية فى منتصف الستينيات مع مصطفى الأسمر وكامل الدابى، والثلاثة رحلوا مع سيرة عطرة لجهدهم الثقافى فى محافظة عريقة تهتم بالعمل قبل كل شىء.

كان سلامة يعمل حلاقًا، ومحله يقع قرب منطقة «باب الحرس»، وفى محله الصغير كان يستقبل أغلب الأدباء، فيقرأ إنتاجهم، ويمد شبابهم الصاعدين بالخبرة والتوجيهات التى تساعدهم على صقل مهاراتهم.

بدأ كسَهم منطلق فى سماء الأغنية المصرية بأغنية لاقت استحسان الجمهور أواخر الستينيات، هى «خد الجميل يا قصب.. والحلوة راحت تتخطب» التى غناها عبد اللطيف التلبانى، وفيها تحدث عن النهضة المصرية بشكل فنى مبتهج.

فى الفترة نفسها كتب كلمات أغنية «صباح الخير» لثلاثى المرح، وكانت تذاع كل صباح لكونها تبعث على الإشراق والبهجة.

تولى رئاسة نادى الأدب لفترة طويلة غير أنه تنازل عن هذا المنصب التطوعى - وقتها - لواحد من جيل الشباب، فى حفل بسيط عُقد بقصر ثقافة دمياط عام ١٩٨٢، وحضره أدباء من أغلب محافظات مصر.

لم يَصْدر للشاعر غير ديوانين: الأول «غنوة شقيانة» ١٩٨٢، وهو باكورة سلسلة «إصدارات الرواد» التى بدأت فى الصدور قبل مشروع النشر الإقليمى، والثانى: «ورقة من بطاقتى» ١٩٨٩ بتقديم الدكتور مدحت الجيار، فى سلسلة «إشراقات أدبية».

ولعل من أهم إنجازات محمد النبوى سلامة هو مشروع جمع الأغانى الشعبية مع الموسيقار وفيق بيصار، فقد نزلا سويًا، أغلب قرى المحافظة، وجاءا بأغنيات الفلاحين، فأعاد النبوى سلامة الصياغة فيما قدم بيصار ألحانًا مهمة، من هذه الأغنيات: «منديلى يا اما يا نينة»، «الشاى ع النار»، «يا سلام يا وله»، «يا جميل يا خلى»، «ردى الباب عيب يا مديحة»، والأغنية الأخيرة - على سبيل المثال - كتبها فى زيارة لصديقه الشاعر عبد العزيز حبة فى صباحيته، وممن غنوا أغنياته، كل من: ليلى نظمى، عايدة الشاعر، هيام هلال. أغلب هذه الأغنيات من توزيع الفنان شعبان أبو السعد.

بعد أحداث بورسعيد (ديسمبر ١٩٧٤) تعرض نادى الأدب بقصر ثقافة دمياط للمضايقات الأمنية، فكاد النادى يغلق أبوابه غير أنه أصر أن يحضر بدراجته الهوائية كل يوم إثنين ليقابل الشباب القادم؛ حتى لا يتوقف نشاط ثقافى مهم فى المدينة العريقة.

فى منتصف الثمانينيات أجريت ومعى صديقى الشاعر السكندرى جابر بسيونى، مقابلة مع محمد النبوى سلامة، بتاريخ نوفمبر ١٩٩٩، تضمنت سيرته وجهده الأدبى. جرى الحوار على رصيف المحل، وقد نُشر الحوار كاملا فى مجلة «الكلمة المعاصرة»، ومنه نتوقف أمام وجهة نظر بسيطة لكنها عميقة.

يقول عن دوره كشاعر فى حرب الاستنزاف: «قمت مع زملائى بتوعية الناس عن أبعاد هذه الحرب التى خضناها مع العدو الإسرائيلى، وكان لأشعارى أثر ملموس فى النفوس؛ إذ كان الناس يرددونها ويتغنون بها».

تحدث عن الأدباء الجدد: «نصيحتى لهم أن يعودوا إلى قراءة ما كُتب سابقًا ويتمعنوه، وإذا أرادوا التطوير فهذا سهل بشرط أن يكون على أساس من الوعى والثقافة».

يعترف أنه من أوائل من كتبوا أغانى المسرح مع حلمى سراج، وحافظ أحمد حافظ، وقتها أدرك قيمة وجود الشعر فى المسرح.

يستعيد أسماء من جلسوا على الرصيف المواجه لصالونه، منهم رموز أدبية عربية ومصرية: «أذكر طاهر أبو فاشا، محمد الفيتورى، فتحى سعيد، أحمد سويلم، أحمد فضل شبلول، الدكتور فوزى خضر، فؤاد حجازى، عبد الله أحمد عبد الله، وغيرهم».

يتوقف أمام صورة الراحل القاص يوسف القط: «كان إنسانًا من الدرجة الأولى، لو عرف أنك محتاج لفلوس، يروح يستلف ويعطى لك. وكان يجلس عندى فى المحل فيخشاه الزبائن فكنت أحدثهم عنه بأنه إنسان «مقدس»، وأنا معجب بإبداعه، كان يصعب علىَّ، ويقطعّ قلبى».

تم تكريم النبوى سلامة فى مؤتمر أدباء مصر بالأقاليم فى الدورة الأولى بالمنيا عام ١٩٨٤.

وُلد محمد النبوى سلامة، فى عام ١٩٢٨، ورحل عن عالمنا شتاء عام ٢٠٠١. وما زال يحظى بحب وتقدير واحترام كل من عاصره، وجلس على رصيف محله الصغير.



الجمل في الأمثال الشعبية

مشاهد

لا يمكن أن تخطئها العين؛ الحب والحبل وركوب الجمل، فبفضل الركوب عليه ترتفع قامة ممتطيه، ويتهادى فيأنس به صاحبه، فينقله إلى أماكن بعيدة كما فعل الجمل من قبل مع أجداد أجدادنا بعد أن حملهم إلى شتى بقاع الأرض، وبمعاونته نُشرت الحضارة العربية، وعلى ظهره حُمل الأنبياء والصحابة والأولياء الطيبين، طاف بهم الأرض فنشروا المحبة والبهجة وصحيح الدين، منهم عرف سكان الهند والسند أخلاق الإسلام الطيبة فاعتنقوه، واخترق الجمل بصبره وقوته وهدوئه صحارى وأحراشًا في أفريقيا، حاملاً على ظهره المتاع والصحاب وأهل الدين والدنيا.

ثناء رستم

الجمل فى الأمثال الشعبية



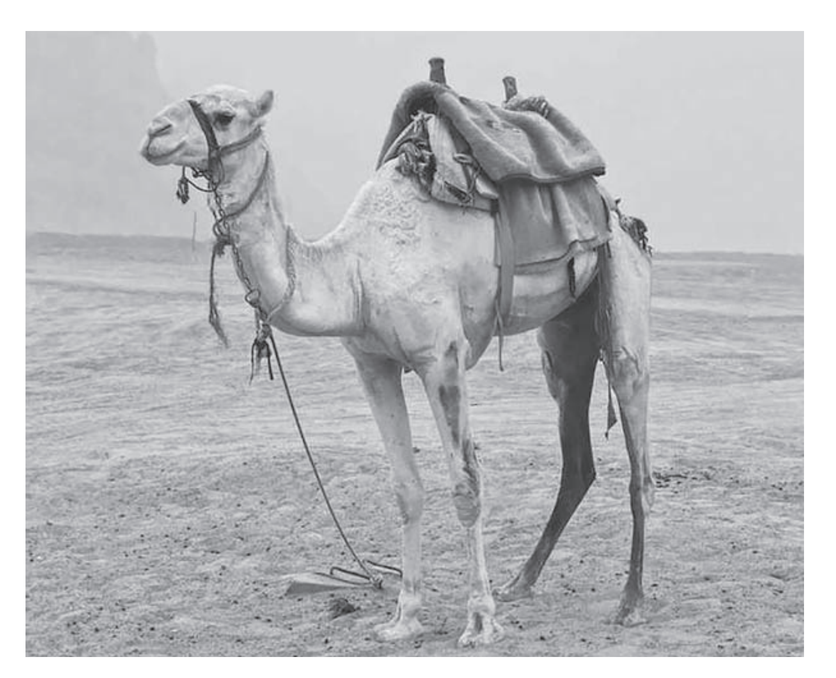
> ساعد على نشر الحضارة العربية بحمله للمقاتلين والتجار والأمتعة وكثير من الطيبين وحتى الأشرار

كان جزءًا لا يتجزأ من المجتمعات التى عاش فيها، وبسببه ضُربت الأمثال التى لم يجد من يقتنوه وسيلة للتعبير عن أحوالهم سوى ما وجدوه من طباع وأحوال الجمال التى كانت أيضًا دليلًا واضحًا على مكانة صاحبه الاجتماعية والاقتصادية، وعن الجمل كتب كثيرون ما بين أشعار وحكايات ولطائف، ومن أكثر الكتب تفردًا ما كتبه الدكتور إبراهيم أحمد شعلان؛ الباحث المتخصص فى الأدب الشعبى، وصدر عن مركز زايد للتراث والتاريخ، بعنوان «الجمل فى أمثال العالم العربى قديمًا وحديثًا»، ويعد هذا الكتاب متفردًا فى موضوعه، ولا يوجد غيره إلا كتابًا آخر بعنوان «عقد الآل فيما ضرب بالحيوان من الأمثال» للسكورى.

وبذل الدكتور إبراهيم شعلان فى كتابه جهدًا عظيمًا، حاول فيه أن يجد الصلة بين الجمل وحياة البشر من خلال الصورة التى رسمها الناس قديمًا وحديثًا لهذا الحيوان فى نصوص الأمثال التى تعد تسجيلًا تاريخيًا عن طريق الأحداث الاجتماعية التى صيغت فى أقوال مأثورة أو نصوص شعبية عاشت وستعيش منذ مئات السنين وحتى سنوات كثيرة مقبلة.

فالأمثال الشعبية أو التعبيرات السائدة دائمًا ما تحمل فى كلماتها المرتبة بشكل بلاغى كثيرًا من القيم الإنسانية بشكل عام، وتكشف عن طبيعة الإنسان كالفلاح والبدوى، فهما اللذان يستخدمان هذا الحيوان، ومن ثم يرصدان تفاصيل سلوكه، فالمثل الصحراوى يختلف عن المثل الريفى، والإنسان فى هذه النصوص يتوسل بكل ما يحيط به؛ ليساعد نفسه على مواجهة حياته ولتيسير سبل الحياة.

وقد يكون للمثل الشعبى عامة فائدة أخرى، وهى تحذير أو تنبيه الآخرين من موقف ما، تحذير يستمر مئات السنين، خاصة وأن الطبيعة البشرية بمكوناتها ثابتة، ولا تتغير فيها سوى الأفعال التى تتم فى ظروف وأحوال زمنية مختلفة.



والجمل كما جاء عنه فى المعجم الوسيط هو الكبير من الأبل، ومنه ما هو ذو سنامين، والبعير ما صلح للركوب، والجمل من الإبل، وذلك إذا استكمل أربع سنوات.

ولا شك أن التكوين الجسمانى للجمل جعله من أفضل الدواب عند العرب، فيتراوح وزنه ما بين ٤٥٠ إلى ٦٥٠ كيلو جرام، وارتفاعه ما بين ١٩٠ إلى ٢٣٠ سم، وعدد أسنانه من ٣٢ إلى ٣٨، والجمل العربى حيوان أليف، له وبر قصير يطول على الرقبة والسنام والذيل، وجاء فى دائرة المعارف البريطانية أن الجمل العربى تصل قامته إلى مترين، وعند استخدامه للركوب فإنه يمكن أن يقطع حوالى ١٣ إلى ١٦ كيلو فى الساعة لمدة ١٨ ساعة، والجمال العربية يمكنها أن تمشى دون ماء لعدة أيام، ويمكنها أن تعيش بدون ماء ١٧ يومًا؛ حيث إنها تفقد الماء من جسمها بنسبة ٢,٥٪ من وزنها بالبخر ودون أن تشعر بالإعياء، ويمكن أن تسترد ما فقدته من وزنها فى دقائق قليلة عند شرب ما يساوى ١٠٠ لتر من الماء، وتضيف دائرة المعارف الأمريكية: «الجمل العربى وحيد السنام يستطيع أن يحمل ٦٠٠ رطل أى ما يوازى ٢٧٠ كيلو جرام لمسافة ٥٠ كيلو فى اليوم، أما الجمل ذو السنامين فيمكنه حمل ٤٥٠ كيلو جرام».

والمعروف أن الإبل حيوانات منخفضة الخصوبة، فتصل إلى مرحلة البلوغ الجنسى فى عمر من ٤ إلى ٥ سنوات، وتبدو على الأنثى مظاهر القلق والشراسة عندما تشعر بالرغبة الجنسية، ويماثلها الذكر فيمر فى هذه المرحلة فيصبح شرسًا صعب القيادة وفى حالة قلق شديدة، ويخرج أحيانًا من جانب فمه بالونًا محدثًا صوتًا عاليًا، وهناك مثل مشهور مرتبط بالجمل فى تلك الحالة، يقول: «الجمل يضرب بالقلة».

ويستغرق الحمل لدى الأنثى فترة تتراوح من ٣٠٥ إلى ٤٤٠ يومًا، وتضع الأنثى حملها وهى واقفة، وبعد ساعتين أو ثلاث سعات يبدأ الوليد فى المشى، وترضع الأنثى وليدها لمدة تمتد لأكثر من عام، وهى تدر من ٨ إلى ١٠ ليترات فى اليوم.

ولم يتوقف دور الجمل فى كونه واحدًا من العناصر التى ساعدت على نشر



الحضارة العربية بحمله للمقاتلين والتجار والأمتعة وكثير من الطيبين وحتى الأشرار، فقد انتقل الجمل العربى إلى الهند وشمال أفريقيا بقصد الركوب وحمل الأمتعة، حتى إنه وصل إلى أستراليا والمكسيك، واستخدمه الجيش البريطانى فى أثيوبيا ضد الإيطاليين بعد أن جلب ٢٠ ألف جمل عربى من السودان، وأشارت دائرة المعارف الأمريكية إلى أن الجمل استخدم فى الحروب فى القرن التاسع عشر بعد أن كون جوردون سلاح الهاجاناه فى السودان، كما استخدم ثلاثة ملايين جمل فى الحرب العالمية الأولى و٥٠ ألف جمل فى الحرب العالمية الثانية.

وذكر بعض الرحالة قصصًا عن أنهم كادوا أن يموتوا من العطش فى الصحراء؛ فذبحوا جملًا وشربوا من الماء الذى كان يخزنه فى مكان خاص فى معدته، فالجمل قادر على أن يتحمل عشرة أضعاف ما يتحمله الإنسان وأربعة أضعاف ما يتحمله الحيوان.

وقبل أن تعبر الإبل عن تاريخ وثقافة المجتمعات التى عاشت فيها، فإن لها فوائد انتفع بها الإنسان عن طريق تناول ألبانها ولحومها والاستفادة من وبرها لتصنيع الملابس والخيام التى كانت بمثابة منازلهم، فيعد لبن الإبل غذاءً، ويستخدم فى صناعة العديد من المنتجات، حتى إن لبنه استخدمه العرب فى علاج كثير من الأمراض كالسكر والحمى وأمراض الرئة، واستعمله الروس فى علاج تليف الكبد، أما وبره فيصل حجم ما يجز منه إلى خمسة كيلو جرام للحيوان البالغ، ويُجز الصوف عادة فى الشتاء، ويتميز شعره بالطول ويستخدم فى صناعات الملابس والخيام والسجاد، ويستعمل جلد الإبل فى صناعات الأحذية والسروج.

حكايات الأمثال

لعب الجمل دورًا كبيرًا فى الحياة العربية القديمة فى أيام السلم والحرب، وكان جزءًا لا يتجزأ من الحياة اليومية، وجزءًا شديد الأهمية بين أقوام يعيشون فى مساحة هائلة من الصحارى الشاسعة والممتدة من الخليج العربى شرقًا إلى المحيط الأطلسى غربًا، وهو الحيوان الذى جعل الحياة ممكنة فى تلك البيئة الصعبة، ومن خلال احتكاك البشر ببعضهم فى مناطقهم أو فى مناطق أخرى تبعد عنهم؛ سهل الجمل وصولهم إليها، كان العنصر الفعال بينهم، فاتخذوا من طباعه وهيئته وأحواله أمثالًا تعبر عن حياتهم وآلامهم وأحيانًا رؤيتهم للأمور، كما جاء فى كتاب «أمثال العرب» للمفضل الضبى، واسمه الكامل أبو العباس المفضل بن محمد بن يعلى الضبى، وكان من أهل الكوفة ومن أشهر علماء اللغة، وأحد رواة الشعر وراويًا للأخبار وتوفى عام ١٧٨ هـ، وفى كتابه الذى سنأخذ منه، لا تزيد عدد الأمثال عن ١٤٩، منهم ٢٧ مثلًا عن الجمال، وهو ما يؤكد لنا دور الجمل فى الحياة العربية القديمة.

يروى المفضل الضبى فى كتابه: «زعموا أن ضبة بن أدين طابخة بن إلياس بن مضر بن معد، وكان له ابنان يقال لأحدهما سعد والثانى سعيد، أن إبل ضبة نفرت تحت الليل وهما معها، فخرجا يطلبانها فتفرقا فى طلبها فوجدها سعد فجاء بها،



وأما سعيد فذهب ولم يرجع، فجعل ضبة يقول بعد ذلك إذا رأى فى الظلام سوادًا مقبلًا «أسعد أم سعيد»، فتحولت كلماته إلى مثل يستخدم فى حالة الحيرة، ولم تتوقف الرواية عند هذا الحد، فبسبب هروب الإبل وغياب سعيد الذى لم يعرف أحد أين اختفى، فمرت الأيام وبينما كان يسير ضبة والحارث بن كعب فى وقت الأشهر الحرم، وهما يتحدثان، فمرا على مكان، فقال له الحارث: أترى هذا المكان؟ فإنى لقيت فيه شابًا من هيئته كذا وكذا، فوصف له سعيد، فقتلته وأخذت بردًا كان عليه، ومن صفة البرد كذا وكذا، وسيفًا كان عليه، فسأله ضبة: فما صفة السيف؟ قال له الحارث: ها هو ذا على، فأراه إياه فعرف فيه ضبة سيف ابنه سعيد، فقال قولته المشهوره «إن الحديث لذو شجون»، ثم ضربه حتى قتله فلامه الناس على قتله فى الأشهر الحرم، فقال ضبة: سبق السيف العذل».

فبسبب هروب الإبل ليلًا، أصبحت لدينا ثلاثة أمثال ما زلنا نتداولها حتى اليوم، كشفت لنا عن طبيعة الحياة الاجتماعية فى تلك الفترة، وأما المثل الذى ما زال متداولًا حتى اليوم «على أهلها تجنى براقش» أو «على نفسها جنت براقش» فوراءه قصه طريفة ارتبطت أيضًا بالجمل أو فى واقع الأمر بلحم الجمل، فقد قيل أن براقش ابنة تقن كانت امرأة لقمان بن عاد، وكان بنو تقن من عاد يمتلكون الإبل ويأكلون لحومها، وكان لقمان زوجها يمتلك الأغنام ويأكل لحومها ولم يأكل من قبل لحوم الإبل، وفى يوم أطعمته زوجته براقش لحم إبل، فأُعجب به حتى قرر أن يحارب أصهاره ويقتلهم ويستولى على إبلهم، ورغم أن القصة ينقصها الكثير لكى تقترب من المنطق؛ لكن دلالتها تعبر عن قيمة الإبل فى حياة لقمان ابن القبيلة العربية.

وهناك مثل آخر ارتبط بالجمل ارتباطًا وثيقًا، وما زلنا نردده حتى اليوم، وهو المذكور فى كتاب الكشكول لبهاء الدين العاملى، «جاءوا على بكرة أبيهم»، وهو مثل يضرب للجماعة إذا جاءوا كلهم ولم يتخلف منهم أحدٌ، «والبكرة» هى الإبل صغيرة السن، ويعود أصل هذا المثل لرجل من العرب كان له عشرة بنين خرجوا إلى الصيد، فدخلوا إلى أرض أعداء لهم، فقتلوهم ووضعوا رؤوسهم فى مخلاة، وعلقوا المخلاة فى رقبة «بكرة» كانت لأبى المقتولين، فجاءت البكرة فى الليل، فخرج أبوهم وظن أن أولاده أرسلوا إليه صيدهم، فقال: اصطادوا نعامًا وأرسلوا البيض، فلما انكشف الأمر قال للناس: «جاء بنو فلان على بكرة أبيهم».

ويكشف المثل والقصة من خلفه عن طبيعة الحياة البدوية والصراعات بين القبائل، والنزاع على مناطق الصيد، وعلى القوانين التى كانت تحكم تلك الصراعات حتى أنها يمكن أن تنتهى بمذبحة.

ولا ينتهى دور الجمل أبدًا فى الحياة البدوية، فهو ابن للصحراء وجزء من مكونات الحياة فيها، وأيضًا مشارك وبقوة فى كل أحداثها وخاصة الحروب، ومن أشهرها حرب البسوس فى الجاهلية، والتى تركت لنا المثل الشهير: «لا ناقة لى فى هذا ولا جمل» أو «لا ناقتى فيها ولا جملى»، وكان وما زال يقال هذا المثل عندما يريد المرء أن يُبعد عن نفسه شبهة التورط فى مشاكل الغير.

وقصة المثل تقول: إن كليب وائل؛ سيد قومه فى الجاهلية كان ظالمًا ومتجبرًا، وذات يوم نزلت على جساس بن مرة امرأة تسمى البسوس، فدخلت بناقتها فى إبل كليب فقتلها، وعلم جساس فثار لقتل ناقة البسوس التى نزلت فى حماه، فتربص لكليب وقتله، فاندلعت الحرب بين القبيلتين، وكان من قوم جساس رجل عاقل يسمى الحارث بن عباد، تمت دعوته ليشارك فى تلك الحرب الطاحنة فرفض، وقال قولته المشهورة: «لا ناقتى فيها ولا جملى».

ورغم تطابق القصة مع المثل فى كثير من الأحيان؛ فإن هناك أراءً تنفى تلك الوقائع جملة وتفصيلًا، وتقول إن قصص الأمثال بشكل عام مخترعة من الأصل، فهى قصص مسلية، وتحكى عن أقوام تفصلنا عنهم آلاف السنين، ومن الصعب التحقق من دقتها، كما أن بعض القصص ارتبطت برجال فى التاريخ احترفوا قص القصص ورواية الحكايات المسلية، أمثال



> **استُخدمت ثلاثة ملايين جمل فى الحرب العالمية الأولى و50 ألف جمل فى الحرب العالمية الثانية**

غسان بن ذهيل السليطى، وعبيد بن شربة الجرهمى الذى يقال إن معاوية بن أبى سفيان أحضره من الرقة إلى دمشق ليقص عليه قصص الأولين، وصحار بن عياش الذى اشتهر بالبراعة فى حفظ الأنساب وأيام وحكايات العرب.

ومن هنا يمكن لنا أن نستمتع برواية الأمثال والمناسبة التى قيلت فيها، خاصة وأن المؤرخين والباحثين ذكروا أن مصادر الأدب الجاهلى ثلاثة، هى: الشعر، والنثر، والأمثال، ويقابلها عند قدماء العرب، وذكر الحكايات والأمثال ثلاثة آخرين، هم: الصحراء، والبشر، والجمل، الذى ما زلنا نتتبع أثر خطاه فى التاريخ، ومن القصص الطريفة التى رويت عن الجمل وتركت لنا المثل الذى يقول: «ما أرخص الجمل لولا الهرة»، وهو مثل يضرب لمن يحسن التصرف بفطنة إذا وقع فى مشكلة، وتعود القصة إلى رجل ضل بعيره فظل يبحث عنه بلا جدوى، فأقسم إن وجده ليبيعنه بدرهم واحد، واستمر فى البحث عنه حتى وجده، فوقع فى مشكلة البر بقسمه، وكيف يجد طريقة تخلصه من ورطته بدون أن يحنث بقسمه، فاهتدى إلى حل يجعله يبر بقسمه ويحفظ له قيمة بعيره، فأتى بهرة وربطها مع الجمل وعرضهما للبيع معًا على أن ثمن الجمل درهم واحد وثمن الهرة ألف درهم، فأخذ الناس يقولون «ما أرخص الجمل لولا الهرة». وإذا كان للمثل رسالة عن الفطنة وسعة الحيلة، فله أيضًا بعد آخر يوضح مدى تمسك العربى بقسمه أو وعده الذى قطعه على نفسه، وهو أمر يعكس طبيعة الأخلاق والقيم التى كانت سائدة فى ذلك الوقت.

وفى مثل آخر ارتبط بطباع الجمل من أنه حقود، ولا ينسى الضغينة، ولا يسامح أبدًا فى حقه، وهو ما يعنى أنه يمتلك ذاكرة قوية، فأصبح الناس يقولون على الشخص الحقود: «أحقد من جمل»، والمقصود به أن حقد الجمل يمثل قمة المشاعر السلبية من الحقد، وتروى العديد من القصص التى يستدل منها على سبب المثل، ومن أشهرها ما يقال عن رجل غضب على جمله يومًا فضربه ضربًا مبرحًا، وبعدها فكر أنه لن ينجو من انتقام الجمل، فخاف من فعلته، وهو أمر يدل على العلاقة بين الناس والجمال، فقرر الرجل أن يتخلص من الجمل ببيعه خشية أن يغافله الجمل وينتقم منه، فباعه إلى إحدى القبائل البعيدة، ومرت سنوات انتقل فيها الجمل من صاحب إلى آخر، وفى أحد الأيام سافر الرجل، وأثناء سفره مر بقبيلة بينه وبينهم صلة مودة، فاستضافوه وخصصوا له خيمة ينام فيها، وأثناء النهار شاهد الرجل جمله القديم ونظر إليه الجمل فعرف كل منهما الآخر، وتوجس الرجل خيفة مما رآه فى عين الجمل، فعاد إلى خيمته، وأثناء الليل جمع كل متاعه وجعله تحت الغطاء ليبدو كهيئته وهو نائم، وخرج من الخيمة ورحل على الفور، وفى الليل اقتحم الجمل الخيمه وبرك على ما ظنه جسد صاحبه القديم، فطحن الكوم حتى لم يترك منه شيئًا، ونجا الرجل بحياته، وتستمر القصة لتروى لنا بقية الأحداث، فتمر فترة أخرى ويمر الرجل بأحد الأسواق، فإذا به تلتقى عيناه بعين جمله القديم وهو معروضًا للبيع، فإذا بالجمل يسقط ميتًا حزنًا وكمدًا.

والقصة مع ما فيها من مبالغة شديدة؛ لكنها تعكس جانبًا من المشاعر المتضاربة لدى هذا الحيوان الفريد الذى يمتلك كل هذه الطاقة السلبية من الحقد، وهو أمر نراه أيضًا فى قصص تروى عن أشخاص يمتلكون مثل مشاعره، ولذلك نجد المثل سائرًا ومعبرًا عن تلك الحالات، وفى الوقت نفسه نجد مثلًا آخر يُضرب للتعبير عن شدة الرقة والحب، فيقال «أحن من ناب»، ويقصد بالناب هنا الناقة المسنة التى تبدو عليها علامات الحنين إلى ولدها حتى أنها صارت مضربًا للأمثال فى التعبير عن الحنان.

طباع الجمل

العلاقة بين الإنسان والحيوان علاقة وثيقة وقائمة على فكرة الانتفاع، والمنتفع هنا هو الإنسان، ومن طباع الحيوان يتعلم الإنسان الكثير؛ لكى تزداد نسبة الانتفاع منه، وغالبًا ما يخضع الحيوان لإرادة الإنسان إذا كان يحسن معاملته، فلا يضطر للفرار منه أو التمرد عليه. وللجمل مكانة عظيمة ومتفردة بين الحيوانات مما دفع كثير من العلماء للحديث عنه، فيقول القزوينى: «الجمل حيوان عظيم الجسم شديد الانقياد، ينهض بالحمل الثقيل ويبرك به، وتأخذ زمامه فأرة تقوده إلى حيث شاءت، ويتخذ على ظهره بيت يقعد الإنسان فيه مع مأكوله ومشروبه وملبوسه والملحفة والوسادة والنمرقة كما فى بيته، ويتخذ للبيت سقفًا وهو يمشى بكل هذا،



فى الأمثال الشعبية

وربما صبر على الماء عشرة أيام».

ويقول محمد بن منصور الأبشيهى، وهو أديب مصرى، صاحب كتاب «المستطرف فى كل فن مستظرف»، توفى عام ١٤٤٨ م: «ما خلق الله شيئًا من الدواب خيرًا من الإبل، إن حملت أثقلت، وإن سارت بعدت، وإن حلبت أروت، وإن نحرت أشبعت، والإبل عز لأهلها وهى مراكب البر، ولذلك قرنها الله تعالى بالسفن، فقال تعالى «وَعَلَى الْفُلْكِ تُحْمَلُونَ» وفى الحديث «لا تسبوا الإبل فإنها من نفس الله تعالى»، أى مما يوسع به على الناس، وقال أصحاب الكلام فى طبائع الحيوان: «ليس لشىء من الفحول مثل ما للجمل عند هيجانه، فإنه يسوء خلقه فيظهر زبده ويقل رغاؤه، فلو حمل عليه ثلاثة أضعاف عادته حمل، ويقل أكله».

> قادر على أن يتحمل عشرة أضعاف ما يتحمله الإنسان وأربعة أضعاف ما يتحمله الحيوان

ويذكر الرحالة بوركهارت حادثة تكشف عن طبيعة الجمل وانجذابه الفطرى نحو الماء، فيقول: «إن بعض الرجال قد ضلوا الوصول إلى بئر للماء بعد معاناة خمسة أيام، وتوسد الرجال الثرى تحت صخرة، وبعثوا خادمين يركبان جملين كانا أشد ما بقى من جمال ليبحثا عن الماء، وقبل أن يبلغ الرجلان الجبل، سقط أحدهما عن ظهر مطيته فاقدًا النطق، فأومأ لصاحبه أن يمضى ويدعه يلقى مصيره، ومضى الثانى فى طريقه، ولكن الظمأ كان قد أعشى بصره فضل طريقه، وظل يضرب الأرض على غير هدى، ثم نزل عن بعيره تحت ظل شجرة، ولكن البعير شم الماء، كما يقول العرب، فقطع مقوده على ما به من ضعف، ثم انطلق يعدو كالمجنون صوب العين، ولم تكن تبعد إلا مسيرة نصف ساعة، وفهم الرجل مسلك البعير، فحاول أن يقتفى أثره ولكنه لم يخطُ سوى بضع خطوات حتى تهاوى من الإعياء، ولكن العناية الإلهية قيضت له بدويًا، رش على وجهه الماء وسقاه وذهبا للعين القريبة، فوجدا الجمل وملآ أوعيهم وعادا إلى أصحابهم بعد أن كشف الجمل بحاسته موقع العين».

وتعبر كثير من الأمثال القديمة عن طبيعة الجمل وما ارتبط به من تأثير على المجتمع الذى يعيش فيه، ففى مجال المعاملات بين الناس، يُذكر مثل «بئس العوض من جمل قيده»، والقصة أنه كان هناك راعى للجمال يرعى إبل سيده فهلك منه جمل، فاحتفظ بالقيد وأعاده إلى سيده الذى لما عرف القصة قال المثل على سبيل التهكم والسخرية.

وفى تدليل على فائدة الجمل فى تحمل المشاق قيل «الجمل فى شىء والجمال فى شىء»، وهو يعنى أن الجمل يحمل أثقاله وأمتعة صاحبه، وهو ما يشغله، أما



صاحب الجمل فهو يفكر فى أمور أخرى، من مثل أنه ماذا سيفعل بعد أن يصل بجمله وحمولته، وما يمكن أن يتعرض له فى طريقه، وفى مجال تفضيل الجمل على باقى الدواب قيل «الجمل خير من الفرس»، وهو أمر يقصد به أن للجمل قدرة على حمل ثلاثة أضعاف ما يمكن للفرس أن يحمله، إلى جانب صبره على الجوع والعطش لعدة أيام، وهو ما لا يقدر عليه الفرس، وفى مثل آخر يوضح شكل الجمل «ما استتر من قاد الجمل»، وهو يعنى أن راكب الجمل لا يمكن أن يستتر لارتفاع الجمل، ورؤية صاحبه من مسافات بعيدة، ويقال المثل فى مجال من يرغب فى عدم الحقيقة ويتجاهلها رغم شدة وضوحها.

وعن الناس التى لا ترغب فى رؤية عيوبها أو لا تعترف بالخطأ وتصر على الجدل العقيم، وتفضل الحديث عن عيوب الآخرين، يقال «الجمل ما يشوف حدبته يشوف حدبة خوه».

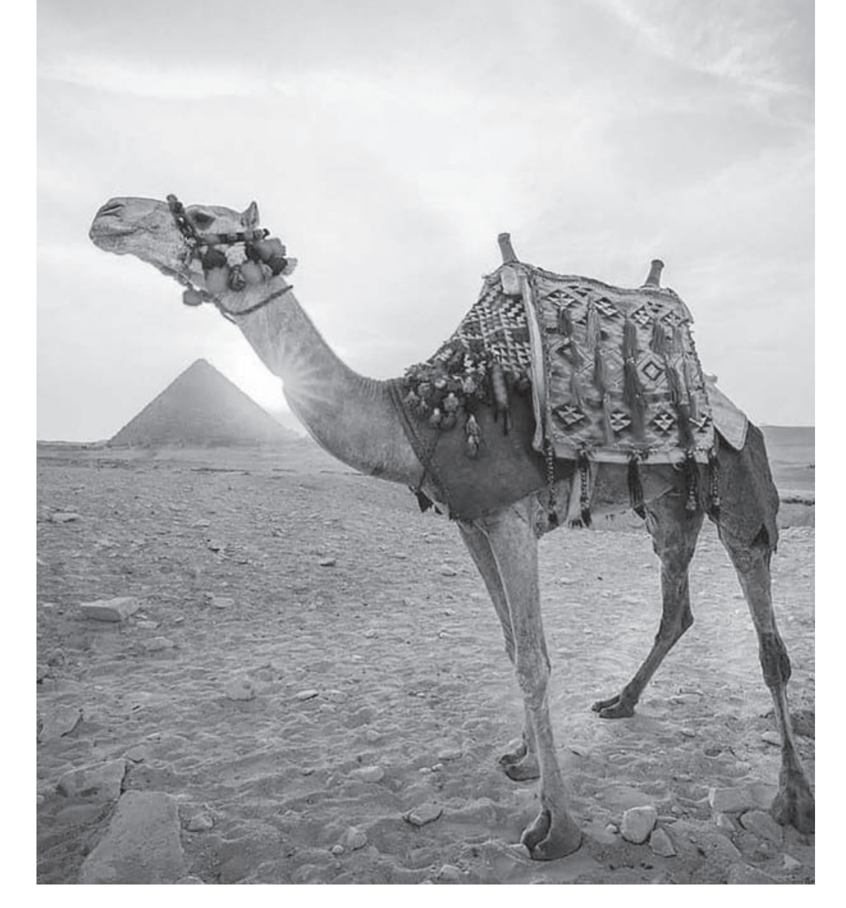
وهناك مثل عن الجمل قاله عمرو بن العاص فى حواره مع معاوية بن سفيان بعد مقتل عثمان بن عفان، وما ترتب على الواقعة من مشكلات سياسية ضخمة وحروب طاحنة؛ إذ قال بن العاص لمعاوية حين أراد أن يستنصر أهل الشام: «أخرج إليهم قميص عثمان رضى الله عنه الذى قتل وهو يرتديه»، ثم أردف: «حرك لها حوارها تحن»، ففعل معاوية فأقبل الناس يبكون عندها، والحوار هو ولد الناقة وقت أن تضعه.

وذكر ابن عبد ربه صاحب كتاب «العقد الفريد» مجموعة من الأمثال التى تتعلق بطبيعة الجمل وتلقى اسقاطًا على الإنسان فى حال تغير أحواله، فيقول: «كان جملًا فاستنوق»، ويقال للشخص الذى كان يتصف بالشجاعة والإقدام، ولقى محبة من الناس واحترامًا بالغًا، ثم يتحول إلى شخص ضعيف سيىء الخلق.

وهناك مثل آخر يقول: «عشب ولا بعير»، ويعنى أن هناك بعض الناس يمتلكون المال وهم لا يستحقونه. وأما المثل الذى ما زال يتردد حتى اليوم كلماته نفسها تقريبًا، وخاصة الجزء الثانى منه، «أرسل ناقتى وأتوكل؟ بل اعقلها وتوكل»، وهو يقال للشخص المقدم على أمر بدون تخطيط جيد أو عندما يكون الشخص مترددًا فى اتخاذ قرار ما.

ومن الطريف أن هناك أمثالًا ارتبطت بالجمل تؤدى المعنى نفسه وبالكلمات نفسها تقريبًا، ولكنها تختلف من بلد لآخر حسب اللهجة، فهناك مثل مصرى شهير يقول: «لو بص الجمل لصنمه لقطمه»، وفى بلاد الشام يقال: «لو كان الجمل بيشوف حرديته كان بيقع بيفك رقبته»، وفى العراق: «لو بص الجمل لصنمه لقطمه»، وفى الجزائر والمغرب يقال: «الجمل ما يشوفش حدبته يشوف حدبة أخوه»، ورغم اختلاف بعض الكلمات؛ لكن المقصود بالمعنى واحد، وهو أن الشخص لا يرى عيوبه وإنما يرى عيوب الآخرين، ومن الواضح أن تشابه الأمثال فى العالم العربى كله يرجع إلى الهجرة والترحال، فهناك مثل آخر يقول: «اللى تجمعه النملة بسنة يشيله البعير بخفه»، وهو قول مصرى نجده فى الجزائر «اللى تلمه النملة فى عام ياكله الجمل فى لقمة»، وفى سوريا يقال: «اللى يتحوشه النملة بيجى الجمل بيغيه».

وتناولت بعض الأمثال التى تهدف إلى السخرية والتهكم من الآخرين، شكل الجمل وخاصة أجزاء معينة من جسمه كـ «شفة» الجمل التى لها تكوين غير مألوف بالنسبة لباقى الحيوانات، فالله سبحانه وتعالى خلق شفة الجمل بهذا الشكل لكى تتلائم مع النباتات الصحراوية والتى هى غالبًا شوكية، وحتى يستطيع تناولها دون أن تسبب له إيذاء، فيقال «الجمل عرج من شفته»، وعندما تزداد السخرية من شخص ما يقال له :«قالوا للجمل زمر قال: لا شفايف ملمومة ولا صوابع مفسرة»، وعندما يراد مواجهة الشخص بأنه كاذب أو مدعى فيقال له: «قالوا للجمل شو صنعتك؟ قال كباب حرير قالوا مبين على إيديك هالطيعين»، وهنا تكمن السخرية من كف الجمل نفسه أو خفه، فلا هو كامل الاستدارة أى بدون أصابع، ولا هو مكتمل الأصابع كالبشر، ولكنه بين ذلك وذاك، فله إصبعان ينتهى كل منهما بظفر مقوس.



ولم تنجُ رقبة الجمل من السخرية أيضًا، فيقول المثل: «الجمل طلع مد راسه من الطاقة وقالوا له: لا تقع فقال الثقيل لى ورا».

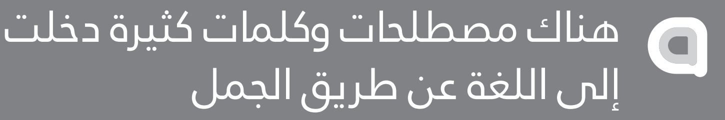
الجمل والحج

ارتبط الجمل بأداء شعيرة الحج، فقد كانت قوافل الجمال تحمل الحجاج وأمتعتهم من الأنحاء كافة متوجهة صوب مكة والمدينة والقدس الشريف، ولا شك أن التكوين الجسمانى للجمل جعل منه الوسيلة الوحيدة فى رحلة الحج، وهذا التكوين الجسمانى يتمثل فى القدم المنبسطة التى تحمى الحيوان من الانغراس فى رمال الصحراء، كما أنها تكتنز بالشحم؛ لكى تحميه من الآلام الناتجة عن الحصى فى الطريق، كما يتمتع الجمل بسيقان طويلة كى ترفع الجمل والراكب لمسافة عن سطح الأرض عند هبوب الرياح المثيرة للغبار، كما يكسو هذا الحيوان وبر ناعم يعد مادة عازلة للحرارة فتقيه من البرد الشديد، كما أن كثافة هذا الوبر تقلل من البخر خلال الصيف.

وقد أنشأ محمد على فى بداية القرن التاسع عشر محطات على الطريق إلى الحجاز، تسير فيها القوفل بنظام خلف بعضها فى توقيتات مناسبة، بحيث تكون هناك فترة زمنية بين قافلة وأخرى، وهذه الحالة هى التى جاءت بمثل «جمل موضع جمل»، وكان يطلق فى مصر على قافلة الحج «المحمل». وذكر الرحالة بوركهارت فى كتابة «العادات والتقاليد المصرية» صورة واضحة عن هذه القوافل والتى صاحب بعضها، وهذه الصور شائعة فى أنحاء العالم العربى كله، وقد أعطى بوركهارت صورة لرحلة الحج التى صاحبها من سواكن فى السودان، فيقول: «العربى إذا روى لك مسيرة يومه قال: قمنا فى الفجر وقبلنا على الماء وشدينا والظل بطول الشخص وبعد النزول «الغروب» حطينا وبتنا فى المطرح الفلانى، ومن عادة قوافل سواكن أن تسافر فى رتل واحد طويل كما تفعل قوافل الحجاز، أما قوافل مصر ففى جبهة عريضة على أن الطريق الأول أمثل، وذلك؛ لأنه إذا اختل حِمل جمل من جمالها أمكن تنحيته عن الصف وإصلاح الحِمل قبل أن تلحق الإبل المتخلفة بالركب، أما فى الطريقة الثانية فلا بد من وقوف القافلة كلها إذا وقع لجمل منها حادث، والقوافل السائرة من بغداد إلى حلب أو دمشق، قد تبلغ الواحدة منها أحيانًا ألفى جمل، والجمال سائرة جنبًا إلى جنب على مساحة تزيد عن الميل، وكان أصحابنا التجار السواكنة يأمرون عبيدهم بسوق الجمال من مقاودها، فإذا زل الجمل أو تعثر أهووا بالسوط على قائده».

وفى صورة عن القوافل من المغرب العربى، قال: «فقد كان للقوافل أثر كبير فى حياة المجتمع الليبى، والقوافل لها نظام فى السير، ومحطات للوقوف والإناخة، وخبراء يخبرون الطريق، وأدلاء وآداب متبعة ومرعية وأغانى، وللقافلة حراس فى المؤخرة وعلى الجوانب، وقد تستغرق الرحلة شهورًا متواصلة وهى تحمل البضائع والحجاج والرسائل، وأهم صفات رجال القافلة الشجاعة والصبر ومعرفة الطريق والأمانة والثقة والعفة والشهامة، ويتطلب سير القافلة حذرًا وتآلف بين أفرادها».

وارتباط القافلة برحلة الحج يعنى أن هناك مئاتًا وأحيانًا آلافًا من البشر يتحركون معًا لمسافة الآلاف من الكيلو مترات، قد يكونوا مختلفين فى كل شىء، ولكنهم متفقين على أمر واحد هو الوصول إلى غايتهم المقدسة، وقد تركت لنا هذه الرحلة مجموعة من الأمثال التى رصدت ظروف هذه الرحلات، فيقول المثل: «جمل موضع جمل يبرك»، ويشير إلى أن الرحلة الحجازية تسير فى قوافل متواصلة، وفى توقيتات معينة، بحيث يتم الإحلال فى سهولة ويسر، وفى أماكن مخصصة لهذا الغرض، ويلاحظ أن هذا المثل ينتشر فى البلاد العربية، وفى مثل أخر يقول «القافلة رفعت» أى



هناك مصطلحات وكلمات كثيرة دخلت إلى اللغة عن طريق الجمل





وضعت أمتعتها فوق ظهور الجمال، وهو يهدف أيضًا إلى أن الأمر انقضى، وفى أثناء السير مع كل هذا العدد قد تحدث مشكلات، وقد يسقط الجمل من الإعياء أو يموت، فيُقال: «يا ما ضاع على الحاج من جمل»، وفى مثل آخر يوضح عدم الرعاية الكافية بالجمل، فيقول: «الجمل شايل الماء وهو عطشان»، وفى مثل آخر يوضح الفروق الطبقية بين المسافرين «العريان فى القافلة مرتاح» بمعنى أنه لا يمتلك شيئًا نفيسًا أو غاليًا يخاف عليه أو يخاف أن يتعرض للسرقة والنهب، فيسافر بدون أن يشغل نفسه بهموم، ويأتى المثل الأشهر «القافلة مشيت والكلب ينبح»، والذى يشير إلى أن القافلة عندما تعترضها بعض المعوقات؛ فإنها تواصل سيرها، ولا تهتم بما يقابلها من الحيوانات التى يمكن أن تعترض طريقها، وما زلنا نستخدم هذا المثل ليدلل على عدم الاهتمام بأقاويل أو شائعات أو عراقيل قد تعترض طريق حياة الشخص».

ويأتى المثل الذى يقول: «ما يشد حج وفى البل جمل» ليشير إلى أن الجمال التى تسير فى القوافل لها خصائص معينة، فلا بد أن تتسم بالقوة بحيث تتحمل الأثقال وتكاليف الرحلة من بدايتها، وأثناء سير القافلة يعترضها أحيانا بحار لا بد من تجاوزها، وهو أمر يجعل من الضرورة ركوب القافلة السفن، فيقال: «غصب عن البل يركب جاريات السفن».

أما المثل الذى يتعلق بالحجاج أنفسهم فهو «الجمل أكروى والمحجان من الشجرة»، ويقال من لحظة الاستعداد للسفر، ويعبر المثل عن الضيق من الرحلة بسبب تكلفة استئجار الجمل، والتى تكون باهظة ومعه العصا المعقوقة.

الجمل فى الريف المصرى

لعب الجمل دورًا كبيرًا فى الحياة الريفية، فحتى أربعينيات القرن الماضى كان العنصر الرئيسى فى عمليات النقل، حتى إن هناك مثلين من العصر الفرعونى يحملان الكثير من الدلالات تم ذكرهما فى كتاب «الحكم والأمثال فى الأدب الفرعونى» للدكتور سيد كريم؛ أولهما يقول: «إن من يؤوى الجمل فى داره يجب أن يكون باب داره عاليًا وسقف داره مرتفعًا»، ويعنى أن من يتصدر لأمر يجب أن يكون قادرًا عليه، ويستخدم المثل هنا صورة واضحة معتمدة على التكوين الجسمانى الضخم للجمل، والمثل الثانى يقول: «سارق الجمل يبدأ بسرقة بيضة»، ويعنى أن الشخص الذى بلا ضمير أو وازع أخلاقى تتأصل فيه الطباع السيئة.

وفى العصر الحديث نجد إشارة من الجبرتى تدل على دور الجمل فى إنجاز العمل فى عصر محمد على، فيقول: «إن محمد على عندما تولى حكم مصر رغب فى بناء قصر فى بركة الرطلى، وشرع فى تعميره حتى أنه رتي لحرق الجير، فكانت هناك اثنى عشر قمينًا تشتعل على الدوام، والجمال التى تنقل الحجر من الجبل ثلاثة قطارات، كل قطار به ٧٠ جملًا، وقس على ذلك بقية اللوازم».

وفى الريف ارتبطت كثير من الأمثال

الجمل في الأمثال الشعبية

بالجمل، فهناك مثل يقول: «وصل الفطار للجميزة»، واسترعى ذلك المثل اهتمام الرحالة بوركهارت فعلق عليه قائلًا: «قطار هو خط من الجمال يسير الواحد وراء الآخر كلا منها مربوط من الرسن فى ذيل الذى يتقدمه مباشرة، ويوجد شجر الجميز الضخم فى المناطق المكشوفة فى مصر على جانب السبيل العام، وتحت ظلالها يستريح الرحالة والجمال».

ولقد رصدت الأمثال الشعبية قدرًا كبيرًا من العلاقة بين الفلاح والجمل الذى كان بمثابة ثروة ورأس مال الفلاح، فهو بجانب استخدامه له كان يؤجره للآخرين بمقابل مادى أو عينى، ووضح هذا المثل الذى يقول: «اللى يبيع الجمل ما يدورش على إيرده» بمعنى أنه من يتخلى عن مصدر رزقه لن يكون له إيراد أو مصدر للرزق، ومن خلال وجود الجمل فى حياة الفلاح اتخذ منه وسيلة للنصح عن طريق ترديد المثل الذى يقول: «المستعجل ما يشوفش الجمل»، وهى كلمات تحض على التأنى والتعامل مع الأمور بهدوء، معتمدًا على مشاهداته وفهمه لطبيعة الحيوان التى تتسم بالبطء والهدوء، وفى مثل آخر قدمه الفلاح المصرى وصار يردد فى حالات تحث الناس على الترفق بالضعيف ومراعاة حاله، فيقول: «إذا انكسر الجمل حمل حمل حمار»، وهو أمر يدل أيضًا على الرحمة وعدم تحميله فوق ما يطيق.

ومن الأمثال الطريفة التى يمكن فهمها بعدة طرق ولها أكثر من معنى «دهان على وبر ما ينفع الجمل الجربان»، فالمعنى المباشر للمثل يقدم نصيحة لمن يمتلك جملًا بأنه لا بد من قص الوبر أولًا قبل البدء فى علاجه من مرض الجرب، ولكن يمكن استخدام المثل فى كثير من الحالات التى تتعلق بالتظاهر أو بمن يبالغ فى تصرف ما بدون أن يتحقق من الأمر.

أما المثل الذى يقول: «هانحط الجمل قدام الجمال» فيقصد به السخرية من أمر ما، ويتم التدليل به على انقلاب الأوضاع؛ لأنه من المعروف أن الجمل من الحيوانات التى تسحب ولا بد أن يكون الجمال هو من يقوم بعملية القيادة، واشتق من هذا المثل، المثل الشهير «آدى الجمل وآدى الجمال»، وهو غالبًا ما يستخدم للتدليل على ظهور الحقيقة واستعداد الشخص للمواجهة لكشف غموض موقف ما.

أمثال الجمل فى سيناء

بلا شك أن العلاقة بين الجمل علاقة وطيدة، فالجمل فى حياة البدوى يتدخل فى كثير من المعاملات اليومية، كما أن قسوة الحياة فى الصحراء تفرض على البدوى الارتباط الشديد بهذا الحيوان، وأفرزت تلك العلاقة العديد من الأمثال مثل «ربيع مصر رايح فى طريقها»، ويعنى أن قافلة الجمال سارت من سيناء إلى القاهرة أو الريف، وهناك أخذت كفايتها من الطعام ودبت فى أوصالها الحيوية وسرعة الحركة، فظهرت عليها آثار النعمة، وعند عودتها ضاع ذلك فى الطريق نظرًا لطول المسافة بين الريف والقاهرة وسيناء، وعادت لتقاسى متاعب الحياة الصحراوية.

وعندما يقع خلاف بين قبيلتين، يركب أفراد القبيلة الجمال ويذهبون إلى عدوهم حتى يصلوا إلى مكان قريب، ثم يتركوا الإبل على الأرض ويتركوا من يحرسها، ويدخل الجمل ضمن تسوية المنازعات، ففى حالة وقوع خصومة يتم الاحتكام إلى تقليد «رمى الوجه»، وهو ما يعنى الاستنجاد برجل ذى مكانة من أجل حل مشكلة ما، فإذا استمرت الخصومة بعد هذا التقليد صاح صاحب المشكلة «فلان قطع وجهى»، ويكون الجزاء أخذ بعض الإبل من المعتدى، وقد تصل إلى أربعين جملًا وهى ثروة ضخمة.

والبدو يتطيرون من رغاء الإبل، ويعتقدون أن ذلك علامة على وجود أرواح شريرة، ولذلك يعلقون الخرز الزرق فى أعناق الإبل، والشريعة المتعلقة بالإبل شديدة الصرامة، فيمكن أن تترك الإبل فى المراعى وحدها ولا يجسر أحدٌ على الاقتراب منها، وفى ظروف أخرى يمكن للبدوى أن يستعمل إبل غيره مثل حالات إذا تعرض للدغة ثعبان أو عقرب، أو كان عطشانًا أو هاربًا من أمر ما، فمن حقه أن يركب أى ناقة دون أن يغضب صاحبها.

تناولت بعض الأمثال التى تهدف إلى السخرية والتهكم من الآخرين شكل الجمل وخاصة أجزاء معينة منه

ومن أشهر الأمثال السيناوية: «حن حوير بكانى حنين أمه»، والحوير هو ابن الناقة، ويشير المثل إلى لهفة الناقة على وليدها حتى إن حنينها يثير البكاء والشجن، وهو ما يمكن استخدامه فى حال غياب الابن عن أمه. و«أجا الزمن اللى الجمال تنجاد من ديولها»، ويرمز المثل إلى الجمال التى تعد رمز للعزة وعلو الشأن، وقد انقلب بها الحال بعد أن كانت تقاد من رؤوسها المرفوعة بعزة أصبحت تقاد من ذيولها، ويستخدم بكل تأكيد كدلالة على تغير أوضاع البعض، والإهانة التى تلحق بكبار القوم وتسلط الصغار عليهم.

الجمل واللغة

هناك مصطلحات وكلمات كثيرة دخلت إلى اللغة عن طريق الجمال، ومنها كلمات نستخدمها الآن بدون أن نعرف أصلها الذى يعود الفضل فيه إلى الجمل، فكلمة «عضال» التى نستخدمها قائلين «داء عضال» وأصلها من عضلت الناقة إذا نشب ولدها فلم يسهل خروجه، أى تعسر فى الولادة، أما كلمتا «عزيز المنال» فتعودا إلى «ناقة عزوز قليلة اللبن»، ونستخدم كلمة «حميمة» بمعنى القرب الشديد أو العلاقة القوية وأصلها «حمائم الإبل»، وكلمة «والة» التى تدل على شدة الحب والتعلق بشخص فهى جاءت من شدة تعلق الناقة بولدها، ونستخدم كلمة «منسلة» لكى نعنى بها أن الملابس نسلت أو السجادة أو غير ذلك من الأمور التى تتعلق بالنسيج وتأتى الكلمة من «النسال»، وهو ما يتساقط من وبر الإبل، وإذا كان فحل الإبل قليل اللحم فيقال «مقدد»، ونحن نطلق الكلمة نفسها على كل ما هو جاف، والناقة إذا توجهت إلى الماء يقال لها «قارب»، وأطلقت الكلمة نفسها على القارب الذى ينقل الناس من شاطئ إلى آخر، أما اسم «هنيدى» المنتشر بين الناس فهو يطلق على الإبل عندما يبلغ عددها المائة فيقال لتلك القافلة «هنيده»، أما كلمة «كحكح» فنستخدمها ونطلقها على العجوز أو على كل شخص لا يبدو بصحة جيدة، وأصلها تعود للجمل إذا كبر فى السن.

وكما أن هناك كلمات ما زالت شائعة ويعود أصلها إلى الجمال، فإن هناك كلمات أصبحت تاريخية وغير متداولة مثل «العيطموس» وتعنى الناقة حسنة الخلق، و«عيطل» إذا ما كانت طويلة وجميلة، وكان يقال ناقة «قيدود» إذا ما كانت طويلة، وإذا كانت الناقة قليلة اللبن فيقال لها «بكيئة»، وإذا كانت كثيرة اللحم فهى «عنتريس» وإذا كان الجمل سريعًا فى جريه يقال له «الادرنفاف».

أما فن «المواليا»، أو فن الموال بالتعبير الشعبى، فإن أول ما يقال فى هذا الشأن هو الجمل الذى يعد مصدرًا لهذا الفن، ذلك أن المواليا هى الغناء على ظهور الإبل، فالحداء هو الغناء للإبل أثناء سيرها أو شربها، وهو أمر يساعد الإبل على تحمل مشاق الطريق وهناك قصة طريفة ومشهورة عن تأثير الحداء على الإبل، تقول: «إن أميرًا مر بشيخ عرب فرأه قد قيد عبدًا بالحديد، فقال الأمير: ما الذى جناه هذا العبد حتى استحق هذا الجزاء؟ فقال الشيخ، اتبعنى، ثم أخذه إلى مراح الإبل، فرأى الإبل منهكة لا تستطيع حراكًا فقال للعبد: غن لها، فغنى العبد فنهضت الإبل وكأن لم يكن بها شيئًا، فقال الشيخ: هذا العبد أتى بها بالإبل من مكان بعيد وهى تحمل أثقالًا وأخذ يغنى لها حتى ضاعفت سيرها ووصلت إلى هذه الحال من التعب».

ويقول بوركهارت: «إن العرب على اختلاف أمصارهم سواء منهم عرب العراق أو الشام أو مصر أو شبه الجزيرة يغنون ألحانًا ذات طابع مشترك بين هذه الأقوام جميعًا، على أن هناك ضربًا من الغناء تشترك فيه هذه الشعوب جميعًا ألا وهو «الحداء»، غناء يساق به الإبل فى مسيرها ليلًا على الأخص».

وما زال التراث الشعبى مليئًا بالحكايات، وما زالت الدراسات الشعبية تكشف لنا كل يوم عن كلمات ترددت وقف وراءها حيوان أو موقف ما أو قطرة مطر أو قطعة من الطين، فكل ما نلمسه فى هذا الكون أو نشاهدة يتحول لكلمات مأثورة تشرح وتوضح مواقف كبيرة ومعقدة وكثيرًا ما تضع الحلول أيضًا.

يرجع تشابه الأمثال عن الجمل فى العالم العربى كله إلى الهجرة والترحال



عبيد عباس

شاعر

الأبله

دوستويفسكى واحد من قلة قليلة من الكُتَّاب الذين كانوا قد هيمنوا بأفكارهم على تفكيرى واستولوا على مشاعرى، وساهموا فى تشكيل وعيى، حتى إننى أذكر عندما قرأت رواية «الإخوة كرامازوف» شعرت بتشابه بينى -فى فترة عمرية معينة- وبين «إيفان»، فى صراعه بين فكرة الله، ووجوده من عدمه، والشيطان، فرغم تأكيده الدائم على إنكاره، العقلى، وجود الله، إلا أنه قد اكتشف فى النهاية، رغمًا عنه، أن الله يفرض وجوده فى قلبه.

يكاد يكون هنا إجماع على أن دوستويفسكى أحد -إن لم يكن هو الأعظم- أعظم من كتبوا الرواية على الإطلاق، ووصل من الموهبة، الخارقة، إلى أن فرويد قال عنه ما معناه إنه لم يتوصل إلى شىء فى مجال تخصصه فى التحليل النفسى، إلا ووجده فى روايات دوستويفسكى، كما قال عنه نيتشه: إنه عالم النفس الوحيد الذى تعلمت منه كل شىء.

رواية «الأبله»، وهى من الروايات الطويلة جدًا مع «الإخوة كرامازوف» و«الجريمة والعقاب»، كانت ثالث رواية أقرؤها بعد الروايتين سالفتى الذكر، تحكى عن «الأمير ميشكين»، وهو شخصية مثالية خيّرة وجميلة بشكل مطلق، صورة موازية لشخصية المسيح، أو صورة مُعدّلة لشخصية «دون كيشوت» لثيربانتس، وصراعه مع مجتمع قانونه الكذب والادّعاء، وغربته بين البشر الذين لا يُصدّقون أن يكون هناك جمال كهذا الجمال إلا لو كان صاحبه «أبله»، لينتهى هذا الصراع بأن يتحوّل هذا الكائن الجميل المتهم بالبلاهة، فى نوبة من نوبات الصرع الذى كان مصابًا به لأبله حقيقى، بعدما يفقد النطق الكامل بسبب شعوره بالغربة فى مجتمع مناقض له تمامًا.

حقيقة، وإن كانت الرواية فاتنة، كنت قد شعرت، على عكس شخصيات روايتيه السابقتين الحيّة، والتى يشعر القارئ أنها موجودة فى الواقع فعليًا، بكل تفاصيلها، فى الحياة، أن هذه الشخصية المثالية لا يمكن أن تكون موجودة. إن دوستويفسكى نفسه فى روايته «الإخوة كرامازوف»، فى فصل «المفتش الكبير»، وهى قصيدة طويلة حكاها إيفان لأخيه «إليوشيا» عن مفتش، من مفتشى محاكم تفتيش القرون الوسطى، يفاجأ بعودة المسيح، والتفاف الناس حوله، فيأمر بالقبض عليه وحبسه، وفى الحبس يقول له: «غدًا سأحكم عليك بالإعدام، لأن وجودك بهذا الشكل المثالى يفسد حياتنا».

أقول إن دوستويفسكى نفسه على لسان إيفان، والذى فى الغالب هو شخصية دوستويفسكى ذاته، قد اعترض على شخصية المسيح بشكلها المثالى المعروف، فلا يُعقل أن نعطى خدّنا الأيسر لمن يصفعنا على خدنا الأيمن، أو ألا نمنع ثيابنا مَن أخذ أرديتنا.

لكن المفاجأة أنى، بعد سنوات، وكنت قد انتقلت من عملى القديم لعمل جديد، قد فوجئت بشخصية الأمير «ميشكين» كما رسمها دوستويفسكى بشكل يكاد يصل لحد التطابق.

عندما قابلته أول مرة، فى صباح أول يوم فى عملى الجديد، كان قد انتفض من مكانه هاشًا باشًا، وبعد أن صافحنى، اتجه إلى مكان فيه «غلاية» وبعض الأكواب، ليعدّ لى كوب شاى، لاحظت أنه يفعل ذلك مع الجميع، وبشكل متكرر يوميًا، بالرغم من كونه أكبرنا سنًا، ليس هذا فحسب، بل كان إن لمّح أحدنا بأنه يريد شراء شىء من خارج مكان العمل، يبادر بالتطوّع للذهاب لشراء ذلك الشىء، وطبعًا كنّا نخجل منه، أو كان إذا أعلن أحدنا أن «راتبه انتهى»، ينتفض ليُخرج من جيبه بعض الأوراق المالية ويعرضها على المتكلم صادقًا مُلحًا.

كان بسيطًا، يرتدى ملابس أقل من عادية، ويذهب للعمل مشيًا مما يدل على أنه فقير، لكن المفاجأة كانت عكس ذلك تمامًا، لقد اكتشفت أنه ثرى، بل فاحش الثراء، يملك عددًا من العمائر والأراضى، وقطعًا كان يملك «رصيدًا» كبيرًا فى البنك، ليس هذا فحسب بل وله ابن ضابط وابن قاض، كان ينتفض عندما يشعر أن أحدهم يعامله كغنى، فيعلن أن الغنى الحقيقى فى الرضا وراحة الضمير ومحبة الناس، لم أره إلا مبتسمًا منزويًا، فى نظرته خجل وإكبار، لا يرفض لأحد طلبًا، ولا يرد على إساءة مهما كانت.. كان يشعر -رغم كل هذا- بضعفه، وكنا لا نشعر بجماله، ولا ندرى أنه ربما يكون بصورة الأبله التى رسمناها له فى رؤوسنا، هو الأخر صورة من صور المسيح الذى حبسناه، كما فعل «المفتش الكبير»، فى سجن سخريتنا، ولا مبالاتنا.

أربع قصائد سقطت من ديوان سابق

محمود خيرالله

1 العصفورُ الذى يُشبه وجهَكِ

ذلك العصفور الذى يُشبه وجهك
الذى أحب دائمًا أن أتملاه
أن أضعَه بين كفىّ
كأنه جنينى،
الذى أحب أن أزيحَ الشعيراتِ الخاملةَ عن أطرافِهِ
بدموعى أنظرُ إليه،
هذا العصفور
يريد دومًا أن يُغادر
ينظرُ باستمرارٍ خارجَ القَفص
يتململُ مُنتفضًا
ـ كل مرة ـ
ولا يستطيع
ـ حتى ـ
أن يغفو
فى ذلك العش الذى تصنعه يداى.

2 بلاغة

أجملُ من كل الأوسمة
التى على الصدور،
أروعُ من كل النجوم
التى تؤنس ليلَ الغرباء،
أجمل من كل الكلمات،
أدلةُ المَحبةِ الحمراء
التى ترسمها شفاهُك على صدرى،
بقايا العضّات
التى تنحتها أسنانُك فى جلدى،
خواتم المحبة
المطبوعة كأقواس النصر،
تقولُ كلّ شىء عن حبنا
بمنتهى البلاغة،
ومن دون الحاجة
ـ حتى ـ
إلى كلمات.

3 فصوص

من حقى أن أسمى أعضاءك
بأسماءٍ جديدة:
النهد تفاحة خضراء
البطن غابة،
الكتف واحة
والشفاه فصوصُ برتقال
ينسالُ منها العسل
كلما عصرتُها.

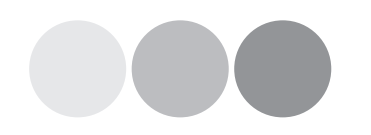
4 أمنيات

ليتنى كنتُ الشمسَ البرتقالية
التى تشهقينَ لأجلها
كلما غَطستْ
ـ كالفراشةِ ـ
فى ماءِ البحر.

ليتنى كنتُ القمر
الذى يلحسك
وأنت تشربين ماءَه
كلّ مساء فى الشرفة.

ليتنى فعلتُ مثل هذه النجوم
وبقيتُ عالقًا بين المجرات
ملايين السنوات
من أجل أن أنظرَ إليكِ.





الجالسةُ القُرفُصَاء

خليل فاضل

بدايةً
أنا رجلٌ لا يرتجلُ الشعرَ
إلا إذا نبهتنى امرأة
أو قامت ثورة
أو انقلاب..
أو ضاع وطن

إليك يا جالسةَ القُرفصاء
على دكةٍ مُرصَّعةٍ بالصَدَف
عتيقةٌ كقلعة حَلَب
وبيضاءَ كنُدَفِ الثلج
إذا سقَط

مبلَّلةُ الشَعْرِ مازلت
تُحدِّقِين فى الساعةِ الدائرية
المرسومةَ بالطَبَاشيرِ على الحائط
أو محفورةٌ فى الفراغِ
تمُدِّينَ أناملك البيْضَاء
تُحرِّكينَها إلى الخَلف
وإلى الأمام
أو تثبتِّين عقاربَها مكانَها
وتضحكين

أنتِ هُنا
أنتِ هُناك
فى حالة انتظار
تحدِّقين فى وريقاتِ الفُلِّ والياسمين
وحبَّاتِ الفُستُق الخضراء
يسَّاقطُ من بين يديكِ إلى الأرضِ
المُضَمَّخة برائحةِ البارود
واحدةٌ تلو الأخرى
وكأنها تضْبُطُ الإيقاع
أو رصاصةٌ فولاذية
ترسمُ خطَّ الدَّمْ
وكأنها برميلُ الانفجار
ينشطرُ ويتشَظَّى
فوق رؤوس الناس
وكأنه يومُ الحَشر
ينفرطُ الناس
كعِقدِ امرأةٍ ليلة عُرسِها

تجلسين على كرسى المُخرج
فى هوليوود
تشاهدين الأبطال والكومبارس
والبهلوانات والمَسْخ
ومصّاصِى الدماء
يرقصون حول الجثث

تجلسين القُرفصاء
على مركبٍ فضائى
تراقبينَ المَجرَّات
ودوران الأرض
وتسمعين
آهاتِ المرضى
وآياتِ الذكرِ الحكيم
وأنين الجنازة
وصراخ البنات والبنين
تحت أنقاضِ المُخَيَّمات

وتحلُمين ببيت
والبيتُ يحتاج إلى أرض
والأرضُ فى وطن
والوطن..
يُبَاعُ ويُشترَى
ويُرْتَهَن

تَنْفَتحُ مسَامكِ لعطورِ الهجرة
حيث الإنسانَ إنسان
والطقس يجثم على صدور اللائى
وُلِدْن فى نيسان

فى أى غربةٍ أنتِ يا مَرَام
أما زلتِ طفلةً تَسْبَحُ فى المَسْبَحِ الرُخامى
فى البيتِ الكبير
وتلعقين زيت الزيتون
وتأكلين حَبَّات الرُمّان
وتنطلقين عدوًا
خلفَ الفَراشات

هذا قلبٌ أبيض تحملينَه فوقَ رأسِك
كالتّاج
وفى صدرِك بين ضلوعِك
ليكونَ بردًا وسلامًا فى الصيف
ودفئًا فى الشتاء

تكبُرين وتنضُجين
وتمرَضين وتضحكين
وتنزاحُ الغشاوةَ عن عينيكِ
لترين الواقفين فى طابور المعونة
والأيدى التى تمتَدّ لهفةً إلى الدواء

عيناك العميقتان
بئران بلا قاع
سوداوان يعترضان المسَارات
ويُخَزِّنان الحكايات
ويخترقان الفضاء
برسائلَ ثاقبة

تجلسين القرفصاء وسط الميدان
تترَجَلين من على فرسٍ أبيض
حاول الهروب
لكنّكِ أحكمتِ اللّجام

تغفو عيناكِ مع الملائكة
لتنهضي من استرسال الحلم والحيرة
وضيق الزمان والمكان

الساعةُ الآن التاسِعة



من مخطوط ديوان
«ظل يرتسم على المياه البعيدة»
الفائز بجائزة محمد عفيفى مطر ٢٠٢٢

1 صوت يأتى من بعيد

ليس للبيت باب واحد
كما أنَّ للعملة أكثر من وجه،
فطوبى لعرّاف يرقص على نغمات نايّه أشباح
تغوص فى البحر
لتفتح صناديق موصدة
وتطير إلى سماوات أخرى
لتتنصت على جلسات الاعتراف.

أستطيع أن أرصد تفاصيل ما بداخلك يا صاح
تلك هبة أورثتنى إياها السماء
فانا ورغم استواء ملامحى واتساقها والتى قد يراها البعض وسامة،
كائن مهجن من چينات إنسان، وحرباء، وثعبان، ويمامة،
وضبع، وسلحفاة، وطاووس، وصقر، وغراب.
لذلك ثق تماما أننى أحن إليك، وأرى ألوانك،
وأزحف فى مسامك لأذوب فى أفكارك المخبأة وكلماتك غير المنطوقة.

أستطيع رؤية فتاتك السرية
التى خلّقت من رائحة همساتها ولمساتها مصلا
وحقنت به وريدك،
نعم أراها الآن بشحمها ولحمها وهى تبتسم لنفسها
بعد أن أوقعت بأحمق آخر،
فلتصدق فسيفساء شكوكك إذن.
أستطيع رؤية شبيه لك ترتع فى خلاياه صور لعالم آخر جديد
يسكنه بشر كريستاليون،
فلتنتبه
هم ليسوا كذلك،
هم من زجاج رخيص.
أستطيع رؤية شخص موشوم على كريات دمك،
هو عابس وتعلو وجهه علامات لوم وعتاب،
فاذهب إليه ولا تحدثه،
وسيعطيك الخريطة الصحيحة
التى ستقودك بأمان إلى أعلى
حيث غرفتك المزروعة بزهرات ورياحين
تتمايل برقة على وقع موسيقى
تنبعث من نافذة مفتوحة على فضاء أزرق.



أراك لا تحب الريح
معك حق ربما
فهى التى طيّرت قميص أبيك الذى أورثك إياه من
على حبل شُرفتك
هى التى ضيّعت صوت حبيبتك فى فضاء قاس لا
يرحم
وهى التى لم تحمل بذور النخلات إلى صحراء
تنتظر بفارغ الصبر نشوء حياة.

ولكن الريح طيبة يا عزيزي
هل سبق لك أن سمعت صرخات الجنود فى ميادين
المعارك؟
أو صلوات المحتضرين وابتهالاتهم؟
أو همسات العُشاق أثناء ممارستهم فعل الحب؟
الريح تُشوش
تُخفى
تستر
وتُوحد
ولذلك ستظل موجودة
وتذكر دوما أنه عندما شنق يهوذا نفسه
كانت هناك ريح أيضا.

---

3 عمى

على الجسر
ذى السور الحديدى
يطلق إدڤارد مونش
صرخة مدوية
تنزلق على إثرها
ساعة الحائط
التى يتلقفها سلڤادور دالى
ضاحكا فى مقلاته الساخنة
المجهزة لوافدين جُدد.

النملة التى أكلت جثة رفيقتها
بعد أن وطأتها قدم أحدهم
تجلس الآن
على كرسى الاعتراف
تتلو دفوعها
أمام رجل دين
عابس الوجه
كانت تخبره
أن مشهد الموت يؤلمها
لذلك أقدمت على فعلتها.
كان يصدقها

وفى سره يتلو اعترافه
خشية أن تسمعه
هو ممثل فاشل
ومفتاح السماء
غير كائن فى جيبه
ولكن الحمقى
المشغولين بجمع فتات الخبز
لا يرون ذلك
هم الآن فى طريقهم إليه
ليضعوا أعينهم
فى صندوق النذور.

قصائد

جميل عبد الرحمن

1 المكياج

قالت والمرآة تبادلها الإعجاب
بكل خطوط الألوان
هـل يـجـعـل مـكـيـاجـى وجـهـى
أجمل؟
حدقت مليًا فى بهرجة الموضة
وسخاء الفتنة فى إمعان
وأجبت:
بصوت عاد وأفلت
من عصف دُخانِ النسيان
مكياجُكِ يرسمُ وجهًا لا أعرفه
وملامحَ تتبدل
والعينان الوادعتانِ الطيبتان
تصيران شراكًا وفخاخًا
لا أبصر فى مرآتهما وجهى
ألمح تحتَ الهُدبِ الساجى
وجه غريمى
يسخرُ منى
وتموتُ معَ الكَرْزِ الشفتان.

2 انتظار

ما أصعبَ بُعْدُكِ يا سيدتى
ما أصعبَهُ وأمرَّه
هل فى عمرى متسعٌ
لحريقٍ متصلٍ فوقَ رصيفِ قطار
لا يأتى فى العمرِ سوى مرَّة ؟؟!!

3 هروب



هروبٌ
أهربُ من عينيك
ومن هُدبٍ يتوسلُ أنْ أرحمه
وأخافُ عليه أنْ يتهاوى
فى ظلماتى
وأنا أجمع أوراقى قبل رحيلٍ
قد أنشب فى توهمه
لا أُنْكرُ حُسنَكِ لكنْ أخشى
أنْ أظلَمَهُ
وأخافُ عذابَكَ بعدى
يا سوسنةً
زارتْ عمرى وسطَ خريفٍ
جاءتْ بحضورٍ طاغٍ كى تتقحمَهُ
فتهبُ ورودٌ ماتتْ
تحتَ رمادٍ كفَّنَ أنجمَهُ.

4 الموت بالشعر أحلى

الموتُ يصوِّبُ خنجرَهُ نحوى
ليكفَّ بيانى
لكنِ لن أصمتَ،
لنْ أُخمدَ تغريدى وجلًا
سأظلُ أُغنِّى ويفيضُ كيانى
وتطيرُ يماماتُ فؤادى رُسلًا
حتى تنفذَ طعنتهُ
ويموتُ لسانى
فالموتُ
بشدوِ الشعرِ يصبحُ دومًا
أحلى.

كيوبيد حفيد الفراشات

رضا أحمد

قبل أن يودعونا
تفاهموا تماما مع الحزن؛
تركوا ملامحنا خارج الذاكرة
تحرثها مخالب الوقت
فطر أبيض نما
شفقة غامضة تخنقها تجاعيد
وصدأ أصاب مكابح القلب.

مما صنعت الكدمات؟
من قبضة خائفة
وخطة جيدة
وأصابع على امتداد حيرتك
وجدت فيك الأحمق المناسب
لتلقى الصفعة
بمحبة.

أعلم أننا لو اجتمعنا فى جنازة تعارف
لأفرجت قلوبنا عن أغطيتها
وفى فورانها الأبيض
فورانها المر
صراخ بائت،
ورمت نفسها فى الطرقات
تتبع الميت منا
فى نسخته الأصلية
التى صنعتها الدموع؛
لا أحد يبقى باسمه
وابتسامته المشذبة.

مما صنعت المحبة؟
من الخوف
عند منتصف الليل تجد سريرك فارغا
وهذا ليس موتًا لتتخطاه؛
تحتاج لذاكرة كريهة
ويد تعبث فى سروالك،
تحتاج إلى أيام طويلة لتتعلم كيف تضفر أمعاءك
وكيف تصنع من مناماتك فقرات إعلانات
لكن عند المحبة
كل ما تريده هو مساحة خالية
فى لوحة زيتية
وفرشاة ترتشف من ملامحك
ما تشتهيه فى أنثى.
سيكون هناك متسع من الوقت
لنخفف صيغة الهجر
نبدأ بـ «لدى عيوبى الصغيرة»
و«سنكون على تواصل»
ثم «لنجعل بينا مسافة دافئة»
و«لم نتفق كثيرا»
وننتهى بـ «أنا فى الجانب الآمن الآن»
لو أن محو الأسماء أكثر رقة فى هواتفنا.

مما صنعت الكراهية؟
من الجوع
من نظرة طويلة إلى السماء
لا تنحتها العفوية
ولا تعود نثارًا إلى غبارها الأول،
نظرة صدقت كل ما تراه
حتى الأرجوحة المذهبة
التى يلهث فوقها كيوبيد،
نظرة عادت إلى الأرض
غامضة
محدودة
وتائهة بين عينين.

قبل أن يودعونا
كان للمرايا جدوى كبيرة،
براءة تهمس بها أدوات التجميل؛
سنساعدك على إبقاء نفسك على الحياد
والأسى يفتك بجوارحك
ويحطم عظامك،
كان للمرايا يدها الخبيرة
التى تغطى غيابك.

مما صنع القلب؟
من الألم.

حين يجىء الموت إلى الشاعر بغتة

عزت الطيرى

لو يأتى الموتُ
سيجد الشاعرَ
متكئًا كالحلم
على دكّتهِ الخضراء
ويكتب نصًّا عبثيًّا
مزدحمًا
بالغيدِ
وسربِ غزالاتٍ
يسكبنَ المسك
على شط الليلِ
ويحكى
عن ولدٍ
مجنونِ الأشواق
وبنتٍ
فارعةٍ
كالسرو
وقاسيةٍ
كثمار الدُّوم
فينحازُ إلى الولدِ الطاعن فى
الوجدِ
يُعِدُّ
له بيتًا
فى أقصى الريح
وأدنى الغيماتِ
يقول اسكنْ... وفتاتك
وتمطّ
وانظر للعالم من أعلى علّيين
سيبتسمُ الموتُ
ويربت بحنانٍ
موتى اللمساتِ
على كتف الشاعرِ
ويمدُّ لهُ
فى العمر
دقائقَ
محدوداتٍ
ويقول له
بل أكملْ نصكَ
ها أنا ذا مُنتظرٌ
بجوار أريكتكَ
العجفاءِ
وكفِّى ترتعشُ
وتشتاقُ إلى زمارة روحك.

تجلِّى الكمَالْ

ناجى عبد اللطيف

هل يُدْركُنى القلبُ بعَيْنِ وجُودِى..،
أمْ تُدْركُنى العَيْنُ..
بميراثِ مَحبَّتِكَ الآثرِ..
يا موْلاى؟
أعْلَمُ أنِّى..
حينَ أحطُّ على عتباتِ سؤالى
طيْرِى..،
تَغْدُو عَيْنِى..
عَيْنَ مُرادكَ منِّى..،
أنِّى المقصُودُ من الكوْنِ..،
منَ الآفاقِ الرَحْبَةِ..،
فى ملكُوتِ رضاكَ..
أيا مَوْلاى.
أغْدُو..
نقطةَ دائرةِ الكوْنِ..
على أرضٍ حَنينِىْ..،
حيْثُ ألفُّ محيطَ الدائرةِ الرَحْبِ..،
فتُصْبحُ عَيْنُ مُرادى أنتَ..،
وأصْبحُ فيها كلَّ بسِيطٍ ومُركَّبْ.
أتعلَّقُ..
بيْنَ سمَاءِ العشْقِ..،
وبيْنَ سمَاءِ كمَالِكَ..
يا مَوْلاى..،
علَّكَ حينَ ترَانِى..،
أدْركُ نَفْسِى..،
تَنْدرجُ إلى بآثارِ وجُودِى..،
ألمحُكَ بعَيْنِ تَجلِّيكَ..،
فأبْصرُ بكَ..،
وأشمُّ بأنفكَ..،
حينَ تَهُلُّ على نسَائمُ ذكْرِكَ..،
أسمعكَ تناديني باسمِ
«حبيبى»..،
حينَ تُغنِى الأطيارُ على شباكِ
فؤادِكَ..،
يامولاى..،
فأهيمُ بحبِّكَ..،
حيثُ أردِّدُ خفقَ هوَاكَ..،
أضمُّكَ للصدْرِ..،
وأبكى..!
آآآآآآآآآآآآآآآآهِ..
أبكى..!
أبكى..!
أبكى..!
ألقانى قد أدركتُ..،
بكلِّ الأدراكاتِ وجودى.،
آآآآآآآآآآآآآآهِ..
فأدركُ نفسِى.
ألقاكَ على عتباتِ نهَارى..،
تنتظرُ مجيئى..!
حينَ أهلُّ عليكَ..
أيا مولاى.

نصٌّ لم يُكتب عنكِ

تامر أنور

سأُغيّرُ العَالمَ فى الصباحِ...
والآن سأتركُ رأسى يدورُ مع اتجاهِ الساعةِ...
وقلمى الذى ألقيتُه فى البحرِ
يسبحُ مع التيّارِ،
سأودِّعُ العَالمَ الذى أعرفُهُ؛
أطمئنُّ على لونِ السماءِ ومواقعِ النجومِ؛
أكتبُ عنكِ نصًا أخيرًا قبل أن أستبدلَكِ
وأفرغُ زُجاجاتِ المياهِ فى المرحاضِ.

***

لا شىء سيتغيّرُ فى الصباحِ!
أعملُ حارسًا ليليًا لذا...
سأُغيّرُ العَالمَ حين أستيقظُ عصرًا
ورأسى الكُروى يدورُ عكسَ اتجاهِ الأرضِ
ثمّةَ عالمٌ يشعرُ بالدُّوارِ

لا شىء تغيَّرَ حين صحوتُ
مازلتُ حارسًا ليليًا يعانى من الصُداعِ
والشمسُ تشرقُ من الغربِ
وتغربُ فى الشرقِ الأوسطِ
لا شىء تغيَّرَ سوى نصٍّ لم يُكتب عنكِ
لا أحد يغيِّرُ العَالمَ بمَعدةٍ خاويةٍ.

البحر يحررنى

إيمان أحمد يوسف

وكأننى فى غفلة مسيرة
مسجونة داخلى متعسرة
ألتزم الصمت والدعاء
للخروج من هذا الوعاء
بعد طول الانتظار
تدق أجراس اليقظة
أصلى وأصلى
أتحرر من أغلال الجدران تتصدع أعمدة العجز
تولد داخلى لحظة شغف
وشوق لملاكى
على أرصفة النور
تبتهج نجمة قلبى
على أجنحة الطيور
أذهب إليه أقطع
مسافات الدروب
تلمس قدماى رماله
تزفنى عيون السلام
أقص عليه أسرارى
أذوب بألحان شدو سمائه
أبكى تنفرج أساريرى يرسل أمواجه تغازلنى
وتناجى صحراء روحى يستيقظ ضوء نهارى
يدلل لحظاتى العنيدة
تقبلنى النوارس المشرقة
تتبدل قصتى وأحوالى
يتحول نواح الريح
ليمامات تغنى لقصائدى
ويعود الموج يراقصنى
يلامسنى ويقترب
قشعريرة نفسى تبتهل
تبتل أطراف فستانى
ينقشه بأمطار الملح
ورائحة اليود تعطرنى
أتنفس عبق الحياة
أتراجع خطوات وأبتسم
يأتينى بمغامرة أخرى
يحتضن دهشتى ورقصتى وأفكارى
تنتبه مشاعرى
المنكفئة الوحيدة
ترتعش أطرافى وكيانى
ينتحر شجنى
أتحرر من حزنى
وطاقاتى المكبوته
أسكبها فى جوف البحر
ينادينى أن اغتسلى
بمائى توضئى
كونى امرأة جديدة
كونى امرأة جديدة

أسئلة الأيام الصّعبة

خليل الزينى

سأظلُّ شابًا على الرغم من مرور السنين لأنى ملتصق بدنيا الشباب...

كان هذا شعارى وأنا على أبواب التعيين بالجامعة...

فعلى مدى عشرين عامًا من الالتصاق بصفوة شباب الجامعة فى الكلية؛ تدريسًا والتحامًا معهم فى أنشطتهم، كنت أشعر كل عام بتجدد أملى وأفكارى، ولكن منذ خمس سنوات بدأت أشعر بالملل، وسأم يتسرّب من عيون إخوتى الطلاب لينصبّ فى رؤيتى... أكيد هذه آثار آخر مناقشة فكرية مع الطلبة حول توقّعاتهم للمستقبل، لقد شاعت بينهم روح اليأس حتى صارت الشىء الوحيد الذى يتفق عليه أغلب أبناء هذه المرحلة.

نبّهنى تداخل أصوات... إنه عراك كل سنة حول بطل الدورى ومسابقات الكرة... خرجتُ أستطلع الأمر، وكم كانت الصدمة! الشجار كان يقوده أحد الأوائل الذى سيصبح فى يوم قريب زميلًا، أستاذًا!

ترحّمتُ على أيام الماضى الجميل عندما كنت طالبًا أهتمّ بقضايا الوطن وهمومه، عندما كنا نعلن رأينا صراحةً... آه، لقد استطاع «ياسر» بأسئلته أن يصبّ اليأس فى نفسى، جعلنى أبكى على الماضى وأنسى حبى للغد.

معذور «ياسر» فى كل أسئلته؛ فهى إلى حدٍ ما صحيحة، وهذا أول سؤال رأيته بعينى... كان السؤال عن البحث عن متنفَّس للانتماءِ والتعصّب، فليس هناك سبيل إلا الكرة.

«ياسر» كان يلاحظ جيّدًا وجعلنى أنصرف إلى بعض المظاهر؛ الأزياء ألوانها غريبة وتراكيبها متناقضة، إنه نفس الإهمال المقصود فى الزى الغربى.

حاولت الدفاع بأن هذه الأشياء فى القشرة...

ردّنى «ياسر» بأن هذه القشرة هى سلّة المهمَلات، والشىء الوحيد القادر على تنفيذه من النموذج الغربى... أما ما عدا ذلك فممنوع.

صدق «ياسر»، عشرون عامًا مضت وأنا أدرّس النموذج الغربى للاقتصاد، ولم أُقدّم ما يدلّ على

اعتزازى بفكرى ولغتى وقوميّتى. شاركت فى ترجمة بعض الكتب، ليس هذا بدليل كافٍ.
ظلّت مقالة «ياسر» وهمومه تلحّ على حتى وأنا صاعدٌ الدَّرَج لزيارة أختى العائدة إلى الوطن بعد غياب سبع سنوات فى الوطن البديل... ماذا أصاب الحيّ؟! أهذا هو الحى الذى نشأتُ فيه وكان على أطراف المدينة وسكّانه قلّة؟!
الشارع جراج مفتوح، والسيارات - على كل شكل - أحد مظاهر الثراء وزيادة المال، على عكس ما أرصده اقتصاديًا!
صعدْتُ الدَّرج حتى الدور الثالث، وكم كانت صدمتى! فكلّ ما صادفنى شركات بأسماء أجنبية، وطبعًا هم «الوكلاء الوحيدون». بكل فخر السلع تدلّ على الاستهلاك المظهرى والترفى، أما أخبار أختى فقد زادت الصدمة؛ لقد عادت هى وزوجها الأستاذ الجامعى لتشارك فى «سوبر ماركت الجامعة» كما يسمّيه «ياسر»، ستكون ممثّلة الجامعة الأم فى فرعها الخاصّ هنا...
هذا نوع من الاستهلاك أضرُّ من الاستهلاك المادّى...
لقد أصابتنى عدوى الشيخ «ياسر»!
فوجئت بكناية «ياسر» القديمة على لسانى...
«ياسر» هو أيضًا سؤال... يفجّر أسئلة.

أكثرنا مالًا وأشدّنا التزامًا من حيث الدين، ولم يفرض طبائعه على أحد منا ولم يخرج بفكرة علينا. كان فكره لنفسه، والأغرب أنه تزوّج كندية. الأجمل حين يحاول «ياسر» ردّ المتدينين الجدد بالعقل والمنطق، وكثيرًا ما كان يكفّ عن الحوار دون نتيجة على الرغم من قوة حجته! لماذا لا يكمل الحوار؟! غالبًا؛ لأنه يشعر بعدم صدق هؤلاء المجادلين.
مررتُ بفيلا «ناجى»... كما هى لم تتغيّر، الوقت غير مناسب للزيارة... على استحياء وخجل طرقتُ الباب. فتحت «أم ناجى» الباب وهى ترحّب بى وتبدّد خجلى وتلومنى على عدم السؤال، ونادت الخادمة «هاجر» ثم سألتنى:
هل أنت جائع لكى أُعِدّ لك الغداء؟
كفّت عن الإلحاح بعد أن علمَت أنى كنت فى ضيافة أختى فاكتفت بمشاركتى القهوة، وشاركتنى الجلسة مع «ناجى» فى الورشة... لقد حوّل ناجى جزءًا من «التراس» العلوى إلى ورشة لأشغال الدعاية والإعلان، فهو فنّان رسّام وخطّاط، واستعان بموهبته على متطلبات الحياة.
مع رائحة القهوة على الموقد الكحولى ظهرت رائحة الوفاء للقديم والحب بلا غرض أو هدف «وربَّ أخٍ لى لم تلده أمى».

تلقّيت الفنجان من يد أم ناجى وسألتها عن سرّ عودة «هاجر» الخادمة. الجواب كان قصيرًا ومريرًا، إنه السفر...
بعد زواجها سافر الزوج إلى الخارج، وعاد بالخير، لكن لامرأة أخرى ومشروع بعيد عن صنعته، فطرقت باب البيت الذى تربّت فيه...
الصور التى رسمها «ياسر» بأسئلته وضَحت ملامحها القاتمة الآن، دخلتُ أتروّح فى تكعيبة العنب ورائحة مزروعات «أم ناجى» التى كانت تردّد: «قال يا ناكر خيرى، بكرة تعرف قيمتى من قيمة غيرى».
ماذا؟! اعترتنى الدهشة والرغبة فى الضحك بصدق، «أم ناجى» ـــ شهرت هانم ـــ تتحدّث بالأمثال الشعبية! لا بدّ أن المجتمع انقلب رأسًا على عقب! تنبّهت إلى أن «فيلا سبأ» المجاورة للحديقة فى سبيلها للهدم.
«أم ناجى» تقصّ على خبر الفيلّا المشؤومة... لا، هناك شىء جديد فى طباع «ماما شُهرت»! قد صارت تتناقل أخبار الناس.
صاحب الفيلا ضابط أُحِيلَ إلى الاستيداع ودخل زمرة رجال الأعمال، سعدت الزوجة بنجاح

ضرائب رفض رشوة كبيرة يومًا ما... خرجتُ وأنا أسجّل سؤالين: لماذا كثرت الجرائم مع توحشها وتعدّدت أشكالها؟ ألهذا دلالة؟

أسرعتُ إلى المنزل، جوّ الشارع يسوده التوتر والخمود المترقّب...

حرس العمارة قابضون على المدافع باسترخاء، سيّارة الشرطة تقف فى المقابل ومعها سيّارة إسعاف...

إلحاح الجريمة وربطها بالاقتصاد (تخصُّصى) جعلنى أفرّ صاعدًا اشمئزازًا، فتحَت حماتى الباب، هى عندها حلّ الأسئلة الصعبة!

لِمَ؟

إنها أستاذة فى علم الاجتماع، وكم من مرة نقدتُ تخصّصها بأنه... و...

إننى بحاجة إليها الآن لتحلّ لى الأسئلة الصعبة...

سلّمتنى نسخة من بحثها الجديد وقالت:

كنت أحاول استقراء المجتمع فوجدته على بابك يقرأ نفسه...

- كيف يا أستاذة؟!

- حفل الزفاف الذى دُعيتَ إليه منذ أسابيع، ها هم أصحابه، يتعاركون وتظهر ظروف النشأة الأولى فى تصرّفاتهم، على الرغم من تقاربهم الفكرى فى التعليم الجامعى لا الثقافى.

غبت عن حديثها وأنا أسترجع حديث القاعة يوم الزفاف عنهم، فالعريس ابن رجل من كبار التجّار، وكيل لاستيراد حديد التسليح، والعروسة من العائدين إلى الوراء، فأمها بنت باشا رأسمالى، والأب رجل صناعى يجاهد لكى لا يتجاوز حافّة السقوط، دخل لعبة الحياة النيابية مستغلًا خبرته وتاريخه، نجح وراجت نشاطاته وظلّ فى صفوف الكبار، كل الأهل باركوا هذا الزفاف.

عقب عدّة أسابيع غاب فيها العقل وهدأ فيها الشوق بدأ كلّ منهما يتصرّف نحو الآخر بلا حرَج، فكان التصادم.

تنبّهت إلى حماتى وهى تجذب الورقة من يدى...

أسئلة «ياسر» الصعبة...

ضحكتْ بصوت عالٍ: «الآن آمنت بأهمية علم الاجتماع»!

أومأتُ برأسى أنْ نعم، لا بدّ أن هناك سرًا وهناك حلًا لأسئلة «ياسر» الصعبة.

كان الجواب سريعًا... ولكننى لم أعُد أتهيأ بعد لكى أتلقّاه...

زوجها.. شبّت البنت الصغرى حرّة أكثر من اللازم...

«اختلى بها شابٌ فى الفيلا أكثر من مرة»! ألجمتنى الجملة، لعلّها من نسج خيال الرواة... «ومن أجل إتمام الزواج سرقت البنت خزينة الوالد وهربت مع الولد الملعون... تركها فريسة لثلاثة من أصدقائه الذين حاولوا قتلها، وها هى فى المستشفى بين حياة الأموات أو موت الرحمة»! وأخذت تدعو لها.

أسئلة «ياسر» الصباحية تُفسِد النهار والليل، والعمر كله...

بدأت أسجّل ملاحظاتى فى ورقة، وأسئلة «ياسر» فى ورقة أخرى...

دخلت أتنسّم عبق الوفاء للصديق والأمانة فى مأمور

أول العرب

حسين عبد الرحيم

صباح الخير يا صومالى.
كأنها المرة الأولى التى أسمع فيها اسمى هكذا، وكانت هى المرة الأولى أيضًا التى رأيت فيها العم محمد شاهين الفطاطرى وهو يقف أمام الفرن الكبير الذى يملأ نصف محل الحلويات وقد امتلأ وجهه بالبهجة والحبور وأنا قادم من دورة المياه بشارع الحميدى.
فطاطرى شاهين يتوسط ناصية الحميدى وطولون، وأنا أنظر إلى السماء الكابية فى أول فصل الشتاء وسقوط قطرات مطر قليلة على بورسعيد، دقائق وزادت الأمطار، بحثت عن مكان يأوينى، لا أعى قِبلة ولا وجهة.
من أنا؟!!
أين أبى.
من هو أبى.
أطل على شوارع المدينة فى أول العرب، بداية من مقهى الضاحى، صورة الجد ضاحى سلطان رشوان وهو يسلم على الملك فاروق وقد نهض من فوق كرسيه مرتديا العباءة الجوخ وعمامة سوداء تدور حول رأسه النحيلة وعينيه الثاقبتين وطوله الفارع وحذائه الكرب الأسود الهاف بوت، ينظر إلى فاروق بهيبة وخشية فى الصورة الأبيض × أسود المعلقة على الجدران، البرواز كتب أسفله بخط كوفى بارز «ديسمبر ١٩٥٠».
أمشى فى أول العرب بامتداد شارع الحميدى واصلا لشارع محمد على، كان صوت الوشيش القادم من اتجاه مقهى الشكربالى يمنح شعورا بالدفء، يدفعنى للمشى وأنا أنظر إلى السماء الملبدة بالغيوم.
قبل الفجر بدقائق قليلة، كانت الكنائس ساكنة ومبانى ثكنات العاملين بهيئة قناة السويس، الجو ساكن إلا من صفير رياح، عربات قليلة تمر مسرعة فى الدقائق الأخيرة قبل طلوع النهار، جسدى يرتعش، مرتديا بلوفر وتربروف على فانلة قطنية، أرمق المقهى وأحلم بالنوم وأنا أتحسس شعرى المبتل، شعرى الأكرت كما تقول الحاجة عواطف زوجة العربى الضاحى، الذى أرسل جلال الجاولى خلفى ليبحث عنى بعدما طفت بالشوارع القريبة من أول العرب وبعدما أتوا له بكرسيه الخوص والطقطوقة النحاسية ليجلس أمام مدخل المقهى من ناحية طولون مستطلعا الشارع. فى الخامسة والنصف كان قد أمر صالح بتشغيل القرآن الكريم بعدما أبرز له شريطا جديدا وقال لصالح:
دى كانت تلاوة فى أمريكا أو فى حلب، مش فاكر، أحضرها لى العمدة أبو إسماعيل بالأمس.
شغل يا صالح.
لحقنى جلال الجاولى بعد ركضه خلفى لأكثر من نصف ساعة، آمرًا إياى بالحضور لملاقاة المعلم ضاحى الصغير عربى.
زادت الأمطار فعدت أرتجف، وأنا المنصت لصوت عم محمد الفطاطرى:
يا حسين، اجمد يا فتى.
ويضحك فأهرش شعرى، ليضيف:
ها هى خصلات شعرك المفلفل قد استوت وبات شعرك يلمع.
ضحكنا سويا وصرت أنظر إلى أكوام البطيخ المتراصة فى أشكال هرمية بواجهة مقهى الراحل الضاحى سلطان رشوان، سبعة أهرامات عالية بطول المتر ونصف، ثلاثة طولية بواجهة الحميدى، واثنتان على الأطراف حتى بانت فرشة البطيخ كخن عتيق يتوسط فضاءات الأهرامات السبعة، فرشة من القش، كليم بنى من صوف

الماعز، المطر يهطل غزيرا وأنا أنتظر عم عربى الذى قال لصالح:
حضر له شاى بالحليب.
كان شاهين قد وضع أمامى فطيرة صغيرة بالسكر، ربت على كتفى وأنا أجلس أمام ترابيزة خشبية كبيرة، تتوسط صحن المقهى، بدت ملامحه مكسوه بالسماحة حتى وهو يتفحصنى ناظرا هيئتى بملابسى، يرقب حركاتى وإيماءاتى.
كدت أنتهى من التهام الفطيرة، راقبنى، كوب الشاى باللبن فى يدى اليسرى آكل وارتجف؛ فيقول لى:
تناول فطارك بمهل وتعال.
انتهيت من أكل الفطيرة الكبيرة، أحسست بدفء ما يسرى فى جسدى، جلت ببصرى استطلع المكان من حولى، الفئران تخرج مسرعة من جربين المعلم عبد الغنى سلطان، الكابتن أحمد عمار يجلس على كرسيه البامبو، يمسك برشاش بورسعيد، صوب فوهة السلاح لرأس الفأر، تنطلق الطلقة وتصيبه فى رأسه فيرقد كسيحا، يضحك ضاحى ويناديني للجلوس بجانبه، وضع صالح كوب الشاى بالحليب على الطقطوقة النحاس أمام عربى، وسألنى ابن الضاحى فى جدية:
هل تجيد القراءة؟!
أصمت للحظات، أقول:
نعم يا معلم.
أروح لأيام بعيدة، لا أذكر منها إلا أطيافا، أحداثا ماضية تناوش ذاكرتى ليل نهار، قلت:
ذهبت للمدرسة لأكثر من اثنى عشر عاما، وضاعت شهادتى.
صمت، بدأ يتأمل ملامحى، هيئتى، كتفى العريض، طولى الفارع، صدرى العريض اللحيم، حدق فى بدقة، رمق وجهى الأسمر، تلاقت نظراتنا فى صمت وراحة أحسستهما وهو يقول لصالح:
شاى سادة ليفيق.
صمت لحظة ثم أكمل:
ذكرتنى الحاجة عواطف بالأمس بأنك ذهبت لشراء احتياجات البيت وحدك، هل تعرف المكان جيدا.
ضحكت وشعرت بدفء ما وود فقلت:
تؤمرنى يا معلم ضاحى.
قال:
أبلغنى الجد عبد الرحيم بأنك من بلدنا، صعيدى ياض، ولا منياوى من مطاى، أم هارب أنت من ثأر قديم ولهذا هربت من بلادك وجئت إلينا للحماية كما سمعت من بعض رواد المقهى.
خرست فضحكت وبكيت بلا دموع، عاد شرودى مع صباح يوم جديد لأجتر الذكريات، كدت أن أبوح بكل ما أحس وأعرف وأجهل فلا أعرف ولم أتبين حقيقتى.
من أنا؟!
وما كل هذا الركام من الغضب والجنون والصمت والطيبة والشفافية والفجور والنار المستعرة تعتلينى فأكبح جماح نفسى وهواى وقت أن نظرت إلى المرأة اللعوب المغناجة، بفجر وشهوة، طافحة كالجمر، تأملت ظهرها المنتصب بشموخ، وركيها، إليتها تحت الكلوت الأسود، تجلى غنج توحة، شهوتها الطليقة، المحجوبة خلف عباءة الشموازيت السماوى.
من أين جئت؟
أقولها لنفسى، لا مجيب، تتعدد أهوائى، شياطينى السبعة، لنفس لوامة.
شيطان أنت أم ملاك.
من أبى؟
من هو الصومالى الحبشى؟
من جاء بى لهذا المكان ومن هؤلاء؟
من جديد، قلت فى نفسى.
كل ما أذكره بعض النداءات من غرباء، سكان أول العرب، زبائن المقهى، أولاد الجيار ذوى الوجوه الشقراء، الذين يحبوننى كثيرا ونادرا ما يسألوننى عن أصلى ومكان أبى، فالأغلبية هاهنا ينعتوننى بالصومالى.
ترتج ذاكرتى فأتذكرنى، أتذكر وقفتى صوب شمس بيضاء باردة وقد أمسك رجل أسمر يدى، تخايلنى هالته كطيف شبحى يراود عقلى الواعى، عقلى الباطن، عقلى السارح فى الغد والبارحة.

طويلا كان، يمر يوميا بهذه الشوارع. فى الصبح والمساء، يقال له: عابد الصومالى الحبشى.

أظن أنه كان يشبه الجد محمد عبد الرحيم كثيرا إلا أن الفارق هو الظاهر فى لون العينين لكلا منهما، فأبى الغائب أو كما يقولون، المختفى، الهارب، كان أسود البشرة بعيون زرقاء تشبه عينى كثيرا ولكنه أكثر طولا من الجد محمد عبد الرحيم والذى رغم ضيق بؤبؤ عينيه إلا أنه كان يرى جيدا كل ما يدور حوله وهذا رغم كبر سنه، دائما ما يخايلنى طيفه وهالته وسمرة بشرته فى حلم تكرر مرارا لأستيقظ على صوت قطار بعربة واحدة يفارق المحطة فأبقى أنا وحدى.

أطوى عملات ورقية قليلة وأتلفت فى حسرة، يمنة ويسرة على صوت الرحيل، دخنة تصعد للسماء فى بلاد بعيدة وقت غروب الشمس.

أتى الجد عبد الرحيم والقى التحية على الضاحى وتأملنى قائلا:
لماذا لم تأخذ السويتر الجوخ الذى تركته لك بالأمس مع حسن الصعيدى.

صمتّ وضحك المعلم ضاحى، كان المطر قد توقف وبدت شوارع أول العرب ممتلئة بالماء لابدا فى حفر وأخاديد تظهر فى نقر وهوات موازية لأرصفة البازلت التى تمتد بفضاءات شارعى الحميدى وطولون والعدل حتى مدخل مقهى «الشكربالي» المطل على ناصية محمد على.

خرجت من شرودى وأنا أنصت للجد وهو يقول:
ستكون محظوظا برؤية السادات الذى سيأتى بعد أيام كما تخبرنا الإذاعة.

بدأ يتحدث للضاحى مؤكدا أن السادات يحب بورسعيد كثيرا ويضيف:
السادات أمضى شهورا عديدة بالمدينة وقت الأربعينيات واختبأ بأحد البيوت القديمة فى نبيل منصور، وهو يعرف ما ضحينا به وما فقدناه من أعمارنا وأعراضنا، ستنعم بورسعيد بالرخاء والعمل الوفير والحياة الهانئة الرغدة.

عدت لشرودى أستعيد ما قاله ضاحى، أتذكر طفلا ما يشبهنى يخرج فى السادسة صباحا ممسكا بشنطة من الدبلان ومريلة صفراء كالحة، ينظر إلى قطارات مجهولة ذاهبة لبلاد بعيدة طوتها الذاكرة، لم يبق إلا الأصوات فى رأسى، صفير وزعيق ودوى سرائن وأنا الواقف وحدى أتذكر مسيو عبد العاطى شعير وأبلة نادية ومس ماجدة السكندرية، يتوقف شريط الصوت وقت أن عبرت جيهان ابنة طنط نازك التى تعودت على مرافقة زينب ودنيا بنت الضاحى ليذهبن سويا لمدرسة بورسعيد الإعدادية.

أرمق ملامحها الفاتنة ونظراتها الحانية وقصة الكاريه ببدلتها الرمادية وحذائها البينك، رمت بالحقيبة السوداء خلف ظهرها وألقت بتحية الصباح على المعلم عربى، نظرت إلى بروية وخطت، واصلت الخطو تجاه بيت الضاحى، صرت أتذكر ملامح مس ماجدة السكندرية الجميلة وخصلات الكاريه الصفراء وقامتها القصيرة بعض الشىء ووجهها المشرق بطلة العيون الزرقاء وفتنة البشرة الشقراء والخطو بتأن وروية وغنج وثقة وهى تمسك بعصى الخيزران وتردد فى الفصل المتسع فى صباح شتوى دافئ:

good morning

تقولها بغنج وصوت يجمع مابين الطلاوة والصرامة فنرد عليها بثقة:

good morning miss

أنظر إليها فى هيام، فى صمت، فى وله، أتلصص، أرمق الجوب الأسود اللاميه المفارق للركبة الملساء الضاوية فى نهار ساطع، أعاود النظر فى خجل، بكثير من الجرأة، وهى تروح وتجىء بين الديسكات فى ثبات وبيدها العصا الخيزران تضرب بها على الإستيدج أسفل

السبورة وتعاود الكرة، من مقدمة الفصل للخلف قليلا لتتوقف عند الصف الثانى وتنظر إلى بمكر نسوى، تلصص هى الأخرى، ضاحكة، استدارت تنتصب بقامة شامخة، بهية، عينين نجلاوين، تقف بجانبى فأشتم رائحتها، جسدها، عرقها، أرقب نحرها، ذقنها، فمها الصغير المطلى بالروج البينك، أتنفس عطرها، قصتها الكاريه، حذائها الأسود اللامع بالإبزين المذهب، تقترب بخفة، تلامس درجى بردائه، تخرج كراسة الإنجليزى، بفرح طفولى، تنظر إلى ما كتبت، تضع كفها الأيمن على رأسى فيصيبنى الخرس، تغمرنى النشوة والدفء من أصابع قدمى حتى كتفى الذى صار يرتعش، قلبى خرج من جسدى بالهوى، أشتم الجسد الفائر بروية، تلمستها حواسى، روحها، ملامحها، إيقاع الحروف الإنجليزية وهى تخرج من مقدمة لسان أحمر نارى، أهفو لرائحة عطرها، استدارة ساقيها، من فوق الركبة حتى أعلى الخصر، عجيزة مدورة، شامخة، تضرب التزجة بعنف، تمشى الهوينا، لاح ظهرها المرمر، عجينى، تمايل، تأرجح فى ثقة وفتنة.

خرجت من شرودى على صوت المعلم ضاحى وهو يقول للجد عبد الرحيم:

جدى، ليتك توصى حسن الصعيدى بتوفير مكان يصلح كمبيت للصومالى.

بت أنصت فى صمت وقد ربت الجد على كتفى وقال:

قم خذ هذه.

رمانى بشنطة بلاستيكية:

بدل ملابسك، وستعمل من اليوم مع حسن، كيفما يكون الحال، وإذا أردت النوم وسط فرشة الفاكهة فليكن، نم وإذا لم يلائمك المكان...

وقتها أضاف الضاحى الصغير:

الجربين موجود يا جد.

عدت لشرودى وصمتى أسأل نفسى فى حزن وحيرة:

من أبى وأين هو هذا الأب؟! من أتى بى إلى هذا المكان؟

أقولها فى نفسى.

كل ما أذكره عن أبى طوله الفارع وعينيه الثاقبتين وسواد بشرته إلا أن عينيه الزرقاوين هما من لاحتا لى وأمامى فى صورة دقيقة، تخايلنى، يتوقف بى الزمن، محطات وأحداث، حوادث بعيدة، أمسك بيديه عنوة، على الدوام أرقب نظراته النارية وهى تنطق بشرر مخبوء، لا أعلم متى يخرج، أرقب نفسًا متقلبة لا تلين، يعبر بى شارع محمد على، فى غبطة مفاجئة يردد فى أذنى:

سأطوف بك فى كل الاماكن التى تحب.

يسحبنى من يدى كالأعمى لنمشى فى شارع محمد على، نقصد البحر والسفن وطيور النورس وتخوم بلاد لا ترى، غارقة خلف الضباب، أرمق الرمل ورحابة سماء ربنا.

سرت معه فى طريق طويل تتلاشى معالمه، سرت أودع أمكنة أحببتها.

نمر بمدرسة الوصفية ومسجد العباسى ومبنى المحافظة وساحة الشهداء، خروج الطلبة من بورسعيد الثانوية العسكرية، طالبات فى زى كحلى ورمادى، بهجة ومرح وضحكات تزغرد خارجة من أفواه نونو ترمى ببخار أبيض وقت دخول الفصول فينزاح التثاؤب، يتجلى بوجوه وملامح ملائكية وشفايف وردى بلا روج دون طلاء، شعر هائش وخصلات مسترسلة يطيرها هوى البحر القادم من مسارات أشتوم الجميل.

وحدى كنت أنظر للبشر فى ذهول وخوف، أتحسس قبضة كفه، فوق أصابعى قابضا بقوة فلا أعرف ولا أتبين الزمان، من هو هذا الرجل وكيف كانت تلك الأيام، فى أى زمن كان، وكنا، ولماذا كان كل هذا الخوف وأنا أنظر إلى معصمه القوى القابض على رسغى بعنف آمرا إياى بالنهوض وقت الفجر فى بيت ما أو بيوت لم يبقى منها إلا صور وهالات تخايل ذاكرتى بأطياف ذكريات لا تغيب عنى، فى صحو ومنام، حتى فى وجودى الآنى وسط الجد والمعلم عربى فى أول العرب والذى انتشر فيه نور الله يغمر الشوارع لأحدق لبيت ما وشرفة تعتلى الدور الأخير ببرج سكنى يصل للسماء، أسفله معصرة القصب ملك الجد عبد الرحيم والذى نادانى لأكثر من مرة، برؤى غائمة شردت فى دنياى الغريبة أستعيد ما عرفت وما هو مجهول.

الموت مرتان

مجدى مرعى

استيقظت من نومها مفزعة على إثر حلم مخيف، تراءت فيه كأن خيطًا يمتد من جوفها إلى خارج فمها، وهى تحاول أن تسحبه لنهايته؛ لكنه لا ينتهى بعد، حتى صار أمامها كومة كبيرة من هذه الخيوط التى تداخلت وتشابكت، وبدت فى شكل قمىء، وفجأة ينقطع الخيط، وظنت أنها أتت بنهايته، ولم تنفك بدايته المعقودة فى جوفها، وصار يتدلى بعضه من فمها. فبيد أن هذا الخيط ليست له نهاية، وما زال الخيط يسد بلعومها فاستيقظت من هول انتفاضة قلبها الذى كاد أن يتوقف تمامًا، وهدأ من روعها أنها سمعت صوت آذان الفجر، وراحت على التو لتتوضأ، ثم تصلى، وأسرعت إلى هاتفها، فوجدته مستنفذ الشحن، وقرأت القرآن علها تستعيد أمنها وتطرح فزعها. حتى أسدلت جفونها، وراحت فى نوم عميق. استيقظت من نومها مرة أخرى على أصوات قادمة من بعيد تتعالى فتحدث شروخًا هائلة فى الفضاء، ولم تفسر كنهتها، فنهضت متوجهة إلى شرفتها ففتحتها بقوة، فإذا الشمس تنعكس كاملة على وجهها، وتقاومها حتى تفتح عينيها، لقد وجدت الشمس غير الشمس، واليوم غير اليوم. إنهما مختلفين تمامًا وليسا على عاداتهما، فزاد خفقان قلبها ودقاته المتلاحقة المضطربة، وها هى ترى من بعيد جمع من الناس يلتف حول سيارة لا تتضح معالمها من كم المحتشدين حولها، ولأنها لم تعتد تقصى الأخبار ومعرفتها، لم يطرأ على بالها أن ما رأته يهمها، فأغلقت باب شرفتها؛ لكن قلبها كاد يخترق صدرها من فرط سريان دقاته بسرعات متناهية حتى أوشك على التوقف، ويدق جرس بابها المفاجئ، وتمضى إليه حثيثًا مترنحة يمنة ويسرة، وصدرها الضئيل يعلو ويهبط، وما بين علوه وهبوطه كمسافة بين السماء والأرض، وتخرج أنفاسها كفرس يسابق الريح أو كأمواج عاتية، وتمتد أصابع يدها النحيلة لتفتح الباب ببطء شديد، وكلما ازداد انفراج الباب، ازدادت دقات قلبها وتلاحق أنفاسها، فإذا بصوت خفيض يخترق سمعها محدثًا دويًا هائلًا:

- ابنك عريس.

فردت مؤكدة:

- نعم، هو عريس، وسوف يعقد قرانه عما قريب.

ويتابعها صوت آخر مخنوق وتتحشرج حروفه بصعوبة بالغة:

- ابنك عريس الجنة

تجمد استيعابها تمامًا من هول الصدمة، لكنها سرعان ما استقر وعيها، ووجدت نظراتها تتنقل بين الصدور المهتزة، ونهنهتها وشلالات الدموع المنهمرة، وصوت آخر يطرق سمعها:

- ابنك عريس الجنة... ابنك مات...

صرخت صرخة مدوية شقت عنان السماء، وزلزلت الأرض وفجرت ما بها من حمم وبراكين، وفكت قيود الجبال من أوتادها كإعلان حداد عن هذا الرحيل المباغت، وتناثرت حروفها ما بين صرخات وتأوهات:

- استشهد. نعم عرفت النبأ قبل الفجر بقليل. جاءنى هاتف بالليل وأخبرنى.

ووصلت إلى المرفأ الأخير، وزرفت دمعة واحدة كمقدم لأحزانها المقبلة. صمتت لأيام وشهور كثيرة، ورفضت استقبال المشيعين لمواساتها وأعلنت أنها عما قريب ستقيم سرادقًا فى حديقة منزلها لتقبل العزاء فى فقيدها.

أما زوجها الذى ادعى التماسك، والتزم بالصمت التام، وهو يتلوى

وجعًا وألمًا من نزيف الحزن الذى يقطع أحشاءه، وأخاديد صارت تتعمق على خديه من تآكل الدموع فيها من كثرة فيضاناتها، حيث شقت فيها جسورًا ضخمة، فهو كل يخرج بسيارته فى وجوم تام، ولا يعرف أية وجهة يذهب إليها، ويروح يتفقد وجوه المارة، والجالسين فى المقاهى، أو الجالسين على المقاعد الرخامية فى الحدائق طلبًا للراحة، أو من الذين ينتظرون تحت المظلات الحديدية التى تأويهم من حرارة الشمس صيفًا وبرودة الجو شتاءً انتظارًا لحافلات تقلهم حيث يتجهون، عله يجد من يشبه ابنه الذى ارتحل فى ريعان شبابه وارتحل بدون مقدمات، وينسى الأب المكلوم إلى أين يتجه بسيارته، وإلى أين يعود، وتعود إليه ذاكرته حثيثًا، ويجر أذيال الهزيمة والحزن والألم، ويتكوم فى حجرته حتى يفيق فى صباح آخر، ويعود أدراجه إلى سيارته ويواصل الرحلة من جديد ولا يرى زوجته إلا كل حين وحين، يجمعهما الصمت، والحديث المتواصل بلا كلام، وبلا حروف تهز الشفاه، غير نظرات دامعة.

وتأوى الأم إلى حجرتها طيلة اليوم، وتغلق بابها على نفسها، فقد تذكرت أنها كانت تعمل معلم للرسم والنحت وفنون الزخرفة قبيل إحالتها للتقاعد، ومن ثم قررت أن تمارس مهنتها القديمة، وهى ما بين دق بالجاكوش، وتقطيع بالمنشار، والجيران يسترقون السمع، ويستعطفون لحالها، ولا يجرؤون أن يتساءلوا عما هى تفعل.

وفى صباح كل يوم تمضى لرى شجرة ليمون كانت فى أبهى جمالها تجمعت حولها أشجار حديقتها، وكأنها عروس تنتظر من تلك الأشجار أن يزفونها على عريسها المرتقب.. حتى أتى يوم تطلب من إحدى صبيان جيرانها أن يقطف كل ثمار هذه الشجرة، التى أينعت، وكبرت، ونضجت.. وفتحت نافذتها وأطلقت صوتها المشبوب بفرحة حزينة، وراح صداه لأسماع الجيران..

- غدًا سيقام العزاء فى حديقة منزلنا، غدًا سيقام العزاء فى عريس الجنة.

- لقد تأخرنا كثيرًا، يا جيرانى الأعزاء.

- هل ظننتم أننا لن نقيم سرادقًا للعزاء.

- ما تأخرنا ولا نسينا قط، لكن كنت أعد العدة لهذا اليوم المهيب بما يوافق قدر المغيبِ.

هنا انفعلت انفعالًا لم يشهده أحد من قبل، وانفجرت فى بكاء غير منقطع النظير، وصارت تردد بلا انقطاع..

- ابنى مات فى كل لحظة. حزنى لم يتجدد؛ لأنه ما يزال قائمًا.

وأقيم السرادق وراحت توزع شراب الليمون على المُعزيين مما أثار دهشتهم وأحاطت بها هالة من الغموض والاستفسار، فلقد تعود الناس أن يقدم لهم أقداح من الشاى أو القهوة ويتحفظون عن تناولها تعبيرًا عن مشاعر الحزن.. لكن أن يقدم لهم شراب الليمون فهذا هو العجب العجاب ولِمَ الليمون بالذات؟ ووسط نظرات الاستفهام، والتعجب التى أحاطت بها قامت بحل هذا اللغز:

- إن هذا الشراب من شجرة الليمون الذى شهد ميلادها فقيدى الغالى وتعهد برعايتها والاعتناء.

وبدأت آيات القرآن الكريم تتلى، وتهز السموات.. وانتهت الكلمات الربانية:

- «صدق الله العظيم».

وانطلقت واقفة عند بداية السرادق خلفها شجرة الليمون التى يتدلى من فوقها قطعة قماش بيضاء، فلم تستحوذ على انتباه الحضور بعد، ووقفت معلنة:

- الآن قدموا العزاء لابنى الشهيد

ونظر الجميع إليها بوجوم، فجذبت قطعة القماش البيضاء، فوجد الجميع الشهيد، ماثلًا أمامهم، فانتاب الجميع الذعر والخوف والذهول كسحابات من المشاعر المختلفة..

إنها دمية صنعتها الأم، حيث أعدت هيكلًا داخليًا كسته بملامح وهيئة ابنها الشهيد، وألبسته زيه العسكرى.. فأظهرت إبداعها القديم.. وتفننت بإظهار وجهه كوجه ابنها بنفس التعبيرات، ونفس النظرات حتى خيل للجميع إنه ابنها الشهيد، وإنه لم يمت، وقد جاء على التو، ووسط هذا الجو المطبق الذى تحول للحظات صمت وخيمة، انفجرت بصراخ وبكاء لا ينقطع، وراحت تمسك الدمية تعتصرها فى عناق شديد، حتى تحطمت ولفظت أنفاسها الأخيرة.

مصائر ملوّنة

أحمد أبو دياب

سار مدحت متخذًا طريق العودة إلى منزله، وهو ينفض غبار السِكّة من على بدنه وغبار السجن لا زال يخنق روحه ولا يعرف كيف سيزول من عليها، يمشى وهو منقسم فى منطقة ما بين التذكّر والسُلُوّ؛ سنين تقادمت منذ أن مرّ من هنا آخر مرة، قبل أن يصيبه الدور إلى المعتقل كأغلب زملائه الذين تبنّوا فكرة المقاومة، لم يحمل سلاحًا ولم يكن فدائيًا، فقط كان يساهم شفاهية أو من خلال منشورات من دورها التوعية والتحفيز بين الناس لئلا تموت الجذوة، اصطادوهم من بيوتهم تباعًا كمن يمد يده إلى عش الدجاج ويجمع البيض واحدة تلو الأخرى، قضى أيامه الأخر فى المحبس يستذكر من الأشخاص والتفاصيل والأماكن ما سيعينه على العودة إلى حياته الطبيعية التى كان عليها، كما لو كان مقبلًا على امتحان مهابة تتملكه أن يرسب، لو جاز أن يترك نفسه فى الأمانات مع ملابسه التى خلعها ومتعلّقاته التى أُخذت منه، فلربما كان وجد نفسه.

ها هو يحرك أرجله إلى حيث يشاء، فى منطقة أوسع من فناء يجوز أن يتريض فيه معتقل، وهو الذى أوشكت أن تنمحى من باله فكرة أن يرى مكانًا أبعد مما رآه من شبّاك الزنزانة، كاد ليصبح الخارج كله بما فيه مجرد خواطر باهتة تتردد متقطعة فى ذهنه كلما خلا إلى نفسه أو ذكّره حادث أو مُحدِّث، لولا أن تداركته يد الأقدار وشمله قرار بالإفراج مع مجموعة من الناشطين، لم يدرك أن تحريره لم يكنْ بالكامل، فقط مدّوا له الحبل قليلًا ليدركوا إلى أين قد تقوده أقدامه، إستراتيجية أخرى ضد المقاومة أقرها المحتلّون أثناء النكسة؛ تحرير بعض من المعتقلين ممن ليسوا على قدر كبير من الخطورة بالنسبة إليهم، ومراقبتهم بشكل كامل حتى يُتاح لهم معرفة زملاء أو معاونين لهم ومن ثمّ القبض عليهم، أو حتى استكناه أى شىء عن الآتى مما يضمرون، سعوا لتجنيد كل شىء ضد العدو حتى العدو نفسه، خصوصًا أن أمر النكسة يحتمل التأويلات كلها، قد تكون الأوان الذى فوتوه على المصريين لمحاولة الخلاص، ووارد أنها فرصة لالتقاط الأنفاس وإعادة ترتيب الأوراق، فلذلك جرت الاستعدادات من قِبَلهم على كل الأصعدة، عسكريًا واقتصاديًا واجتماعيًا ونفسيًا، لم يكن ليفوتوا فرصة لجعلهم كالبكتيريا التى تطير فى الهواء، لا تراها العين المجردة ولا تتسبب فى أذى يذكر.

اقترب من الوصول إلى مكان سكنه، وهو يدعو ألا يكون قصف قد طالت يده فى منطقتهم ودمّرها وأزال أهله، بعد أن بدأ الواقع يسترعى انتباهه ويشد ذهنه عمّا كان فيه من ساعات سبقت رؤيته للشارع، استوقفه أن الأبواب والشبابيك وكل ما قد ينفذ من خلاله النور قد استحال أزرقًا، اعتاد الناس فى هذا التوقيت من الغروب أن يروا الخيوط الذهبية للشمس وهى

مشدودة على المدى قبل أن تنفك بسحر وفى خيلاء، بدا الغروب والظلال الزرقاء منعكسة على كل سطح لامع؛ كما لو أن جرحًا نتأ فى الشمس بموضع نورها فأحال صفرتها للزرقة، استعجب وهو يتحسس طريقه للبيت، المدى بصبغة زرقاء غريبة منفّرة على راحتها للعين، حتى ليخيل إلى الرائى وهو محتار أن بحرًا مسطولاً خرج وتسكّع فى الشوارع ثم غشى عليه فانسكب وفاض فأغرق البلد كلها، أم أن السماء سهت فسال أزرقها ولطّخ الأرض.

سبقت آماله أقدامه وهو يصعد على السلالم، منتظرًا لُقيا نوال زوجته وابنته إلهام التى جاءت إلى الدنيا بعد أيام قليلة من اعتقاله، لولا نبل غايته فى ما كان يفعله لاتهم نفسه بالظلم وخلع على نفسه الجنون والسَفَه، زوجته قد قاست مع الناس ما يقاسونه من ويلات الاحتلال وتبعات النكسة، ومع نفسها قاست غيابه وغياب الأمان والاستقرار والراحة معه، وقطعًا قد ضوعفت المسئولية بعدما جاءت الطفلة واشتبكت المصائر أكثر، وأصبح مظلة لاثنتين تجلسان فى كَنَفه، ضاع هباءً كل ما ضاع من سنوات وما انفرط من الجسد والنفس، ورغم ذلك لم يتغير شىء ولم تزل النكسة هى الحقيقة الوحيدة وسط كل الهواجس المحسوسة والملموسة.

هشّ بطرقاته صمتًا كان رابضًا عند الباب منذ زمن، وما لبثت أن فتحت الباب زوجته وفى طرفها طفلة عرف إنها إلهام، طالعته وكانت المفاجأة التى أسقطتها من وعيها قبل أن تحرّك شفتيها، تلقفها بين ذراعيه ودخل بها وأزاح الباب خلفه، ارتعدت الطفلة ودموعها انهمرت دون صوت وهى ترى أمها مجرورة إلى الداخل دون حراك أو مقاومة، أراح مدحت نوال على السرير وحاول إفاقتها بهدوء، بعد دقائق استردت وعيها وفتحت عيونها على عيونه وهما ترقبانها، فى مزيج من الشوق والأسى والقلق والخوف، احتضنته فى صمت وجذبته إلى صدرها وضمّته مليًا وهى تبكى بصوت مختلط به الفرح والتوتر، ترك نفسه لها وظلا هكذا لدقائق بعد أن كسرت هى الصمت وقالت:

كادت الفرحة تقتلنى يا مدحت.

قبّلها برفق ورد عليها:

أنا آسف، خرجت بقرار مفاجئ فلم يكن هناك فرصة لأبلغكم إنى قادم إليكم.

نهضت من رقدتها ونظرت إلى طفلتهما التى انزوت فى الركن ترقب ما حدث فى سكوت، نادت عليها:

إلهام.. سلمّى على بابا!

لبّت الطفلة نداء أمها وجاءت بخطى متباطئة لتسلم على أبيها، لم تشاهده إلا مرات قليلة من خلف الأسلاك خلال الزيارات مع أمها،

أمسكها مدحت واحتضنها بلوعة وهو يرى فيها كل جميلٍ قد ظنّ أنه لن يعود ثانية، ثم شدّ نوال ناحيته وذاب ثلاثتهم فى حضن كبير.

***

تزيّنت نوال كما ينبغى لتستعد للقاء زوجها بعد غياب سنوات، كانت تلبس قميصها الأزرق الذى تعلم جيدًا أنه له سحره الخاص على زوجها، لكنها سرعان ما تمّنت أن تنقشع هذه الزرقة من على جسدها، أو تصير أقل حدّة حتى يراها رجُلها، بالها غاب عنه الزرقة التى خلعها للتو بعد خروجه من حبسه، وهو غاب عنه الزرقة التى كانت تحبسهم فى الخارج، على الأقل هو كان يعرف- وهم أيضًا-

أنه سيخلع
اللباس الأزرق بعد انقضاء
مدته في السجن حتى لو
كانت ستطول، لكن الأزرق الذى
يحيطهم فى الخارج لم يكن
أحدٌ ليعرف موعدًا سيذوب
فيه ويتساقط من على الأبواب
والشبابيك.

***

تفاجأ مدحت بالأزرق الذى غمر جسد زوجته، ونطّ أمامه عفريت السجن ولبسه الأزرق الذى قيّده سنوات، بعد أن دخلت عليه الغرفة ضاحكة متمايلة، فجأة رآها تنظر إلى قميصها بقلق وقد صارت ضحكتها أقل انتشارًا من حوله، ربما لاحظت ما كان يجب عليها أن تلاحظه، لكنها معذورة، لم تفعل إلا ما يحبه هو، رغم السنوات لم تنس أنه يحب هذا النوع من الألوان وهذه التصاميم من الملابس، وكل همّها هو إسعاده ومحاولة زحزحة بقايا السجن من على صدره، اقتربت منه لكن حاجزًا أزرقًا لم يعطهما الفرصة للتلامس.

***

ضجرت الطفلة من الحصار
المفروض عليها كل يوم، منذ
أن عرفت أرجلها طريق الباب
وتعلّمت الكلام واللعب وهى
محبوسة، لم
تفهم ما الغارة ولا الاحتلال
ولا النكسة ولا شيئًا من هذا
الواقع المحيط بها، تسمع أمها وأقاربها والجيران يرددون ذلك الكلام كل يوم تقريبًا، تسمعه فى الراديو وفى التليفزيون، هى تريد أن تخرج للشارع، تلعب مع الأطفال وتشترى الحلوى كأى طفل، أمها تمنعها من الخروج، مرة بالمحايلة ومرة بالقوة، حتى لو اضطرّت أن تغلق الباب بالمفتاح وترميه فى صدرها.

لأول مرة ترى أمها متراخية فى تحذيرها عن الخروج، ضجّت الأجواء فى الخارج منبأة عن غارة سوف تحدث، لكن أمها كانت منشغلة بأبيها الذى جاء للتو، نسيت الباب دون أن توصده ككل مرة، جرت إلهام إلى ملابسها واختارت فستانًا أزرقًا، بينها وبين نفسها وبخيالها الطفولى الملهم، ظنّت أنها لن يراها أحد فى الغارة إذا نزلت إلى الشارع وهى تلبس شيئًا أزرقًا، يحجبها عن العيون كما يحجز الأنوار خلف الشبابيك والأبواب، استغلت انشغال أبويها فى الداخل.

كان الباب مغلقًا عليهم وهى تفتح
باب الشقة بهدوء وحذر، أخذت
فى يدها نقودًا تشترى
بها الحلوى،
تعرف أن البقّال لا يقفل
دكانه ولكن يكتفى بإطفاء الأنوار وإنزال باب دكانه للمنتصف، هذا النصف المفتوح من الدكان سيكفيها لتمرّ منه وتشترى ما تريد، نزلت إلى الشارع مسرعة والحرية تطيّرها، كذلك استعجالها لأن تشترى وتصعد قبل أن تخرج أمها وتلاحظ غيابها، مشت إلى البقالة ولم يكن هناك من يحذّرها فى الشارع من الكبار، كلٌ كان يلزم بيته ومكانه فى مثل ذلك الوقت، خرجت إلهام تجرى ولكنها لم تعد تجرى ولم تعد حتى، لم تدر أن فستانها لم يكن أزرقًا بما يكفى ليغيم عنها عيون الغارة.

إشارة: كانت الحكومة تنبّه
على الناس لدهان الشبابيك
باللون الأزرق أيام النكسة،
وذلك لمنع خروج الأضواء وقت
الغارات، حفاظًا على سلامتهم
ولحمايتهم من القصف.

ما بين حياتين

منى منصور

تلك الكرة المتأرجحة، أشعر بثقلها، أصبحت عبئا على جسدى، لا تكف عن التقاط ما يصادفها من أفكار، تتسع خزانتها وتتعدد أرفف محفوظاتها، دائما لا تخطئ منطقية الأحداث، تشاغب كل محاولاتى للصمت، تقتلعها، تمضغها، لم يعد لدىّ مقدرة على مجابهة هذا العناد الصارخ، خاصة حين اكتشفت صدأ مفصلاتها، لطالما حاولت التأقلم معها لصيرورة الحياة، لكن كل محاولاتى ذهبت هباء، اكتفيت بالتهديد باقتلاعها نهائيا وبسهولة، بفك المسامير المتآكلة الحواف، يكفينى فقط مد يدى وتحسس التجاويف التى يملأها الهواء وتفصل ما بينها وكتفى، أعترف أنى مترددة، ربما يصفنى البعض بقلة الحيلة وضعف الشخصية، لكنى أجد وصفا آخر لتلك الحالة من الخنوع، الخوف من المجهول، محاولة التأقلم مع عالم تدرك تفاصيله، أخيرًا اتخذت قرارى.. بتوجس وعلى مهل.. مددت الإبهام والخنصر أتحسس نقطة البدء، لم يكن الأمر بالصعوبة التى ظننتها، فبمجرد إحكام الأصبعين على الصمولة، أخذت تلف فى دوائر متتالية، بيد مرتعشة تحذر اكتشف أمرى.

ألتقط أنفاسى.. أترقب.. فإذ بالكرة ترتد إلى الخلف، مما زاد من عنائى، فقد سقطت كل الصور التى أخفيتها فى الذاكرة، وفرضت علىّ مجابهة الوجع، تلك الراصدة لعرى روحى، أسرعت لأعيد وضعها على كتفى، بأصابع ترتعد من رؤى مزقت حالة الثبات التى ادعيتها كثيرًا، اجتهدت فى إتمام ذلك، لكن على عكس ما قصدت، أخذت أحرر مسامير أخرى من مكمنها، لتندفع إلى الأمام.. نحو المجهول.. ترصد صراخا.. دخانا يعتلى زرقة السماء، دماء مضرجة على الأرض، فيضانا، تتصاعد أنفاسى حارقة، لهاث، ترتجف نبضات قلبى، أسرع مجددا كى أعيد تثبيتها.. لا ألوى على شىء حولى.. دوى.. سكون.. تعثرت فى كرة تدور فى دوائر كبيرة.. سدت الأفق حولى.

أستفيق.. أعبث فى حقيبة يدى.. أدس يدى أبحث عن مرآتى الصغيرة، أتحسس رأسى فوق كتفى، أجمع قطع دميتى وأعيد تثبيت رأسها، التى اقتلعتها وقذفتها، مع شظايا غضبى.. أنزع القيد الذهبى عن أصبعى.. أبتسم فى المرآة.

تسابيح الريح

محمد السيد خير

أنا قاعد جَمبى مسَلّينى
شايل دنيا الناس مِن راسى
ومزاجى بكِيفِى مخلينى
على شط الروقان كدا راسى

متدلع مع حالى لحالى
ولا شيء غير حالى بيحلالى
واللى معكرة سيرتى مزاجه
يسألنى عليه.. هطلع ناسى
الدنيا بتمشى مع الرايق
وتعكنن أوى فى المتضايق
والفكرة ورود جوه حدايق
والضحكة نغم من إحساسى

شايل دنيا الناس مِن راسى

يا جمال الليل وانا وَيّايا
كروان بيردد فى غُنايا
مشغول بسعادتى وبِرضايا
تتمنى تدوق؟ المس كاسى
شايل دنيا الناس مِن راسى

تسابيح الريح هامْسِتْ روحى
تعزف عالهامش فى شروحى
وانا اقول للريح غنى وبوحى
عرش العشاق له تاج ماسى

شايل دنيا الناس مِن راسى.

طين مندور لغربة

محمد عبد القوى حسن

ولا عاد سكات الضى فى عيونك هجير
ولا عاد أمانى صفو السما
بيرسم معانى المستحيل
الليل بيبخل ع الفقارى بالقمر يطويه
وتسيل غمام الارتحال
مواويل على السكة
يا عطفة الشوق النبيتى
ما تلزقيش فى الذاكرة
أنا بنت روح حلم الصبايا المستباح
بيغنى جوايا أغانى الموت
ساعة حصاد روحك من برتقان النصيب
قسمة أمانى رغبتك بتخشنى خلسه
علم الصهاينة بيتحرق
دمك ف أرواحك سكوت
هاتموت ما بين موكب حزايني
وارتعاش بدن النصيب
تكتب كتاب غربة نبى فى قومه
أعراس تموت
ومغارب السكة تبعترها الدموع
طفلة هواك بتنتحر على سل نخلاتك
فى ضلمة شوق
وبينبت فى جسد الرحلة عطش النحيب
جيش الفرنج المستبيح
دمك بيزحف بين ضلوعك
من على جبل المعاد
فرفط ودادك رش عتباتك بتباريح السكات
بعتر مناديل الصبايا فوق مخدات الممات
هات النشيد اللى ماتمش
يكتمل عرق الجبين يرويه
حفظت مواويلك بنات النخل سجر السنط
تلج البرد صد النهد ورد الصهد

من فوق شطوط امواج لهيب حظ اليتامى
فوق سفاينك مدهونين قسمة ونصيب
ارسم معالم سكتك اخر خلاص
وافرش ملاية شهقتك ورد احتباس
لملم ضلوعك غربتك الليل ماجاش
والنيل رواش
واجران بلاش بين محنتك
فى الارتعاش
وحد سنينك واصطلى
وانسى حنينك مبتلى
أوراد سنينك تنطلى
بدم المداد
ولا يوم تغرب ضحكتك صفا واندهاش
غير اللى رحلت من عيونك
وفى عروقك حبها عمره ماباش
ولا باس خدود أول طريقك بين مصيرك
ولا ينده الفجر لعبيرك غير وريدك
اكتب بقى وملى ملايكة ربنا
ان الفتى مندور لغربة طين
مكتوب لسحر سنين
مفتون بروح هايمين
وجامع جميع مريدين هواه
فى حضرته طول السنين
فى قبر باهت فى الملامح
مدهون حنين
ولا غربتين روحك هناك
هاتتلقاك
غير وانت واقف منكسر
ف اخر صفوف عيلتك
بتتقبل عزاك.

1

بجرى وما وصلتش لحاجه

وانا بقلّب فى كتاب السنة
لقيتنى بكتب قصيده ف يوم
وقصيده ف تلاته
وقصيده ف وقتها
وقصيده لست الناس كلها (أمى)
بتحط ايديها على شعرى الشايب
أشب، وارجع قبل ما يدق..
جرس الغياب ف الحلم بدرى
ويلموا الكرّاسات
واللعب بالكوره الشراب
يبقى ف كتاب التاريخ..
تمثال
قبل الصور ما يلوّنوها
ويزوّروا التفاصيل
ويحاكموا الحلاوة الشّعر بتهمة..
الإهمال وتعطيل المرور
قبل ما يبقى الكلام ف الحب سيرة
والناس مابيرحموش
وقصيده لأبويا علشان واحشنى
وبقاله كام سنه غايب
وماشفتوش
وقصيده وانا بجرى طول السنة
وماوصلتش لحاجه
وقصيده مش لأى حاجه
لا كان ف بالى حب
ولا كان ف بالى حنين
ولا كنت بفسّر دقّات قلبى الزيادة
منين؟
وقصيده كتبتها والليل غيطان..
ضربها الجفاف ولم محصوله
وقصيده كان نفسى أكتبها
بس الكلام كان زى شوك طالع
ومقدرتش أقوله.

2

طرزان

مفهومى البسيط
أنا لما بحب..
بيخف جسمى التقيل
وبطير
فراشه فوق كل الورود
واقطع مشاوير لحد آخر ليل..
بات من غير عشا
وأديله حلم
أنا لمّا بحب..
قلبى الكهل بشوفه
بيحبى
قالع هدوم الغربه
وسنين الغياب/ طرزان
طعم الوصول لعنيك
يشبه نزول المطر وقت الجفاف
على أرض بايره
ودبّت فيها الروح..
تطرح
وتعيد نسب البلاد الفقيره للونس..
اللى مابين زحام الناس
بيموت متكدّر
أنا لمّا بحب..
وكإنّى طفل صغيّر
وعنيك الفرحه بتجرى عليه
تحضنه بحنيّه
تضحك وتقوله: بحبَّك
يضحك ويقولّها: بحبِّك
خليكِ شويه.



د.محمد مشبال

ناقد وأكاديمى

البلاغة والرواية

عديد من الباحثين اليوم ممن يستخدمون لفظ البلاغة مقترنًا بالرواية أو الفيلم أو اللوحة التشكيلية أو أى عمل فنى آخر، لا ينخرطون عادة فى انشغال نظرى يسوغون به استخدامهم هذا اللفظ، وهو ما يعنى من جهة أن هناك مرونة كبيرة فى التعامل مع مصطلح البلاغة فى الممارسة النقدية العربية بشكل خاص، كما يعنى من جهة أخرى أن البلاغة مفهوم متعدد وليس واحدًا، أو لنقل إنها مفهوم مائع. بيد أننا إذا حصرنا حديثنا فى النظرية البلاغية كما وصلتنا من أرسطو حتى برلمان، أو من بيير دى لارامى حتى جماعة مو؛ فإننا سنواجه مفهومين رئيسين؛ يشير أولهما إلى حقل الحجاج بتقنياته، ويشير الثانى إلى حقل الأسلوب بتقنياته. فإذا ما اقترنت الرواية بالبلاغة؛ فمن المفترض ألا يخرج هذا الوصف عن الحقلين المذكورين؛ لكن لا يخلو الأمر من مشكلات تحتاج إلى حلٍ؛ فأى أهمية تحظى بها تقنيات أسلوبية أو حجاجية جزئية فى جنس أدبى يرتكز فى بناء جماليته على تقنيات ومكونات تقوم على الحبكة والأحداث والشخصيات والزمن والمكان ووجهات النظر وغيرها من المكونات السردية التى صنعت لنا بناء فنيًا يختلف عن صناعة الخطابة والشعر اللذين ترعرعت فيهما البلاغة بشقيها الحجاجى والأسلوبى؟!

هذه أهم حجة يقدمها المعترضون على استخدام البلاغة فى مقاربة الرواية؛ فجيرار جينيت الذى لم يكن بعيدًا عن البلاغة وهو يستخدم تقنيات الأسلوب (الاستعارة والكناية) فى تحليل رواية مارسيل بروست الشهيرة، يقر أن البلاغة لم تعد لها اليوم فى علاقتها بالأدب الحديث سوى فائدة تاريخية ويعد تشغيلها مفارقة تاريخية عقيمة، وكيبيدى فارغا الذى عرف بدراساته البلاغية للآداب الكلاسيكية يحجم عن استخدام البلاغة فى مقاربة الرواية بحجة أنها لا تملك ما تقدمه للرواية باعتبارها بنية كلية وليست مجرد تقنيات حجاجية تتخلل حوارات الشخصيات وخطاب السارد. وميشيل بوجور الذى أعلن بشكل حاسم أن البلاغة لا علاقة لها بالأدب.

هذا التصور لم يحل دون ظهور تصورات مقابلة سعت إلى تشغيل البلاغة فى مقاربة الرواية سواء بالانطلاق من المفاهيم المركزية التى قامت عليها النظرية البلاغية الأرسطية (لوجوس وإيتوس وباتوس) والاستفادة من امتداداتها فى النظريات النقدية الحديثة مثل السيميائيات ونظريات التلقى على نحو ما جسدتها أعمال البلاغى الكندى ألبرت هالزال، أو بالانطلاق من مفهوم الأسلوب فى امتداداته النظرية الحديثة كما نجد فى أعمال جماعة مو البلجيكية.

وأول ما يجب التنبيه إليه، هو أن هناك مفارقة فى مواقف معظم النقاد المعاصرين من البلاغة؛ فاعتراضهم عليها لا يعنى تخلصهم من مبادئها ومفاهيمها بشكل نهائى؛ فنحن نستطيع أن نكشف عن تغلغل البلاغة فى عديد من الحقول والمناهج النقدية التى زعمت بكبرياء مبالغ فيه أنها قامت على أنقاضها، وهو ما يمكن إثباته فى مقام آخر غير هذا المقام، لكن لنحصر حديثنا هنا فى الرد على بعض الاعتراضات على تطبيق مفاهيم البلاغة على الأعمال الروائية. أولا: لا يمكن وضع حدود صارمة بين ما هو أدبى تخييلى وما هو خَطابى تداولى؛ فالعمل الروائى ليس صنعة أدبية خالصة لا تشوبها شائبة خَطابية كما أثبت ذلك واين بوث منذ عقود؛ لا يقوم النص الروائى على الأدبية وحدها؛ فهذه الأدبية ذاتها ليست جوهرًا مستقلا بذاته عن المكونات الأخرى التى تصنع نسيج العمل الروائى. ثانيا: إن تحليل تقنيات الحجاج أو الأسلوب فى العمل الروائى ليس عملا موضعيًا أو جزئيًا؛ فعندما نحلل صورة السارد أو الشخصيات الذاتية أو نحلل العواطف التى يثيرها العمل الروائى فى المتلقين النصيين أو القراء، ونحلل الحجج على لسان الشخصيات أو السارد، ونحلل الوجوه الأسلوبية؛ فإننا لا نفعل ذلك خارج السياق الكلى للرواية. إن مفاهيم اللوجوس والباتوس والإيتوس هى مفاهيم كلية تشمل الخطاب برمته. ثالثا: إن مفاهيم اللوجوس الكلية التى صاغتها البلاغة من قبيل الأقيسة الخطابية وحجج الوصل والفصل وغيرها من الحجج يخضع لها العمل السردى كما يخضع لها أى خطاب إقناعى صريح. رابعا: لا ينبغى أن نحاكم البلاغة بالنظر إليها كما نظّر لها منظّروها الذين لم يفكروا خارج دوائر الخطابات الإقناعية، بل ينبغى أن ننظر إليها فى سيرورتها وامتداداتها التى جعلتها تدخل فى تكوين حقول جديدة مثل لسانيات التلفظ والتداوليات والسيميائيات والسرديات؛ فالبلاغة ليست هى تلك الصورة المجردة الثابتة التى نستحضرها كلما تعلق الأمر بإقامة أبنية معرفية جديدة على أنقاضها؛ فالبلاغة لم تكن يوما ما علما محدد المعالم، بل هى معرفة دائمة التشكل. ونحن عندما نتحدث عن بلاغة الرواية لا ندعو إلى تطبيق نظرية أرسطو أو نظرية برلمان على العمل الروائى، بل ندعو إلى صياغة بلاغة جديدة تلتقى فيها عدة حقول ومناهج؛ وهذا ليس محاولة لإنعاشها بقدر ما هو محاولة للتخلص من الأحكام الجاهزة والجائرة فى حق معرفة تعد أقدم معرفة بصناعة الخطاب.

حكايات «البطران» العابرة

يزاوج المؤلف فى هذا الكتاب بين حكايات جمعها من مصادر تاريخية وأخرى عاشها بنفسه وشهد أحداثها

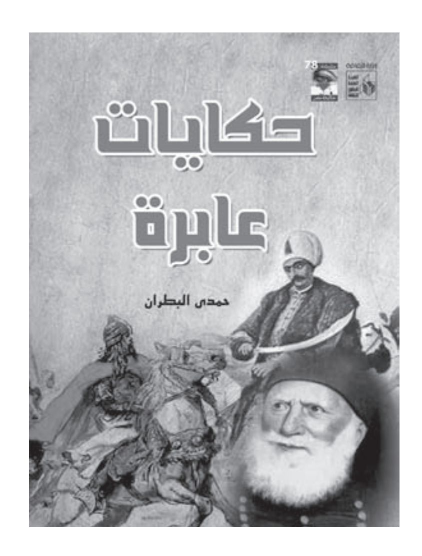


حمدى البطران

فى سلسلة «حكاية مصر» عن هيئة قصور الثقافة، صدر كتاب «حكايات عابرة» للأديب والكاتب حمدى البطران.

يزاوج المؤلف فى هذا الكتاب، بين حكايات جمعها من مصادر تاريخية، وأخرى عاشها بنفسه، وشهد أحداثها، مثل حكايته «كاتب أحرج النظام»، وقد سرد فيها أحداث رفض صنع الله إبراهيم جائزة الرواية العربية فى نوفمبر ٢٠٠٣، وكان البطران أحد المدعوين للمشاركة فى ملتقى الرواية الذى تعد الجائزة إحدى فعالياته، وأنه التقى فى يوم الإعلان عن الفائز ذاته، بـ «صنع الله إبراهيم» الذى أراد البطران أن يسلمه مخطوط روايته «خريف الجنرال» وعندما تطرق الحوار إلى اسم الفائز، ابتسم صنع الله إبراهيم وغيّر الحديث وانصرف؛ ليفاجأ البطران بفوزه، ثم كانت المفاجأة الأكبر فى الاعتذار، وقد حرص — مؤلف الكتاب — على تسجيل كافة المشاعر التى انتابت هذا الحدث، وكذلك نشر كلمة الفائز بالجائزة كاملة، ثم تركه درع الجائزة والشيك وانصرافه.

وفى هذا الإطار تطرق مؤلف الكتاب لقضية الثأر التى تعانى منها بعض المجتمعات فى الصعيد، كما قدم فى ذات الكتاب تحليلا لقضية الشعر الجاهلى،



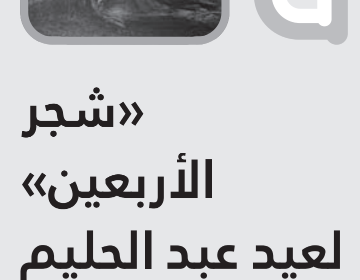
وذلك بمقال بعنوان «دوافع سياسية وراء حفظ التحقيق مع طه حسين»؛ إذ يؤكد «أن الأمر لم يكن حفاظًا على حرية الرأى، ولكنها كانت صفقة اتفق عليها الطرفان «حزب الوفد وحزب الأحرار الدستوريين» حتى لا ينهار البنيان المؤتلف.

وتحتل فترة الحملة الفرنسية وتداعياتها، جزءًا لا بأس به من حكايات الكتاب، مثل: أول محاكمة سياسية فى مصر محاكمة سليمان الحلبى، النساء فى الحملة الفرنسية، الفرنسيون والبدو، الجنرال يعقوب، والمجمع العلمى الذى أسسه الفرنسيون واشتعلت فيه النيران مساء الجمعة ١٦ نوفمبر ٢٠١١، بعد مرور أكثر من مائتى عام على تشييده بقرار من نابليون بونابرت، وقد أتت النيران على مقتنياته وعلى عشرات الآلاف من المخطوطات والكتب والوثائق.

الكتاب كما جاء فى الغلاف الخلفى عبارة عن «زيارة مختلفة للتاريخ المصرى المجيد، تتناول أحداثا متفرقة على مدى يمتد نحو ألف وخمسمائة عام من الفتح العربى لمصر حتى عصرها الحديث، يتناول فيها الكاتب نحو ثلاثين موضوعًا فى تلك الفترات التاريخية المختلفة من الفاطميين للأيوبيين للمماليك للعثمانيين والحملة الفرنسية وأسرة محمد على، أحداث مهمة تركت آثارًا عميقة على مجرى الأحداث».

من عناوين الكتاب: أول جمهورية فى الصعيد، سيدة تقطع ألف ميل فى مصر، كيف ذهبت المسلة المصرية إلى نيويورك؟، ملكة بريطانيا وخادمها الهندى، نشأة الأمن السياسى فى مصر، قمع أول ثورة شعبية فى العصر الحديث.

محمود الريماوى يكتب عن «نجوم الشمال»

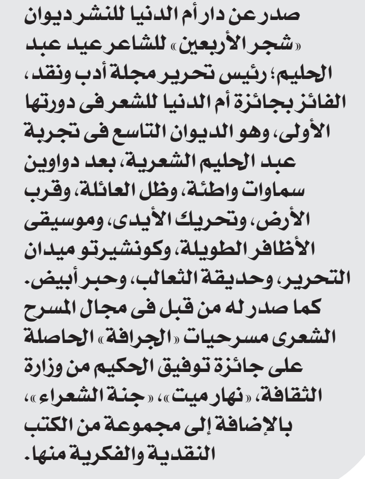


صدر عن دار «الآن ناشرون وموزعون» كتاب «نجوم الشمال» لمحمود الريماوى، يضم مقالات وشهادات عن أدباء عرب، منهم إبراهيم أصلان، وأمجد ناصر، وغسان كنفانى، وأمين شنار، وأحمد إبراهيم الفقيه، وسعدى يوسف، وسعيد الكفراوى، ومحمد العبد الله.. تحملُ المقالات قدرًا من الإضاءة الكاشفة لجوانبَ من الشخصيات الأدبية التى يتناولها الكتاب، الأمر الذى قد يفيد مَن لم يطلع على أعمال هؤلاء الأدباء ذوى الأهمية فى المشهد الثقافى العربى، ويحفز المهتمين لقراءة ما تيسر من أعمالهم، خاصة وأن الشهادات، أو المقالات، كُتِبَت لجمهورٍ عريض غير متخصص، وتتجنب التنظير، وإيراد المصطلحات الأدبية والنقدية والمسائل المفاهيمية.

قصائد فرت من الحرب



صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة فرع ثقافة شمال سيناء، ديوان «قصائد فرت من الحرب» للشاعر حسونة فتحى، وهو ينتمى لفئة قصيدة النثر، فى تجربة الشاعر الأولى مع الفصحى، بعد عشرين عامًا من الانقطاع. يحتوى الباب الأول منه على سبعة عشر قصيدة، تمثل صفحات من سيرة الشاعر عبر مراحل مختلفة، اما الباب الثانى «ذاكرة آيلة للسقوط» فيضم عشر قصائد، بعضها مكون من مقاطع متعددة، تتعلق بوقائع وأماكن وتحولات قد لا يذكرها تاريخ أو جغرافيا فكان على الأدب فعل ذلك، والباب الثالث «بلا أية مبررات» يحوى تسع قصائد، أغلبها إهداءات لأشخاص حقيقيين، معظمهم من الشعراء والذين كان لهم أثر واضح فى تجربته الشعرية.



«شجر الأربعين» لعيد عبد الحليم

صدر عن دار أم الدنيا للنشر ديوان «شجر الأربعين» للشاعر عيد عبد الحليم؛ رئيس تحرير مجلة أدب ونقد، الفائز بجائزة أم الدنيا للشعر فى دورتها الأولى، وهو الديوان التاسع فى تجربة عبد الحليم الشعرية، بعد دواوين سماوات واطئة، وظل العائلة، وقرب الأرض، وتحريك الأيدى، وموسيقى الأظافر الطويلة، وكونشيرتو ميدان التحرير، وحديقة الثعالب، وحبر أبيض. كما صدر له من قبل فى مجال المسرح الشعرى مسرحيات «الجرافة» الحاصلة على جائزة توفيق الحكيم من وزارة الثقافة، «نهار ميت»، «جنة الشعراء»، بالإضافة إلى مجموعة من الكتب النقدية والفكرية منها.

«سقوط الأقنعة» لأسامة السعيد



صدر عن الهيئة العامة للكتاب، للكاتب والباحث الدكتور أسامة السعيد، كتاب «سقوط الأقنعة.. صورة الإسلام السياسى فى زمن الثورات»، والذى يرصد تطور الصورة الإعلامية والذهنية لقوى الإسلام السياسى لدى الجمهور العربى فى الدول التى شهدت ثورات خلال العقد الماضى، وكيف ارتبطت تلك الصورة، سواء المقدمة فى وسائل الإعلام أو لدى الجمهور، بصعود وانهيار تلك القوى الإسلاموية فى العديد من دول المنطقة، وأسباب تحولات تلك الصورة.

ينقسم الكتاب إلى سبعة فصول تتضمن تحليلًا وتأصيلًا علميًا لمصطلح «الإسلام السياسى»، وما يثيره من إشكاليات علمية وسياسية وفكرية، كما يتطرق إلى رصد جذور ظهور جماعات الإسلام السياسى فى المنطقة.



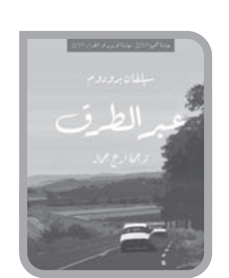
«غبار».. ترجمة جديدة لسمير جريس

صدر عن مشروع «كلمة» للترجمة، رواية «غبار» للكاتبة الألمانية سفنيا لايير، والتى نقلها إلى اللغة العربية المترجم سمير جريس، وتدور أحداثها بين ألمانيا وأفغانستان والسعودية وفلسطين. وهى رواية ذكية وشاعرية ومرهفة، مفعمة بالصور والرموز والإشارات والإحالات، تلمح فى كثير من الأحيان أكثر مما تصرح؛ تروى قصة يوناس بلاوم الذى قضى طفولته فى المملكة العربية السعودية بعد أن حصل أبوه الطبيب على وظيفة هناك. وهناك تختفى ذات يوم سميون، شقيقته الصغرى التى تود أن تكون صبيًا، ثم تظهر بعد عدة أيام وهى تعانى من اضطراب نفسى.

«عبر الطرق» ترجمة أريج جمال

صدرت عن دار مصر العربية للنشر والتوزيع، من ترجمة أريج جمال؛ رواية «عبر الطرق» للكاتب الفرنسى سيلفان برودوم، الحاصلة على جائزتى «فيمينا» للرواية و«لونديرنو القراء» ٢٠١٩، وهى الترجمة العربية الأولى لمؤلفها.

«عبر الطرق» رواية عن الصداقة والحُب والحرية، تدور حول ساشا، الكاتب الأربعينى، الذى يغادر باريس كى يستقر فى مدينة هادئة وصغيرة من جنوب فرنسا. بمجرد وصوله، يعثر على صديق شبابه «رحّال الأوتوستوب» ويتعرّف على رفيقته مارى مُترجمة الروايات، وابنهما الصغير أوجسطين، وبالتدريج يحل ساشا محل صديقه بسبب غياباته المتكررة عن أسرته.



متنبى الرواية نجيب محفوظ

صدر عن دار النابغة للنشر والتوزيع كتاب جديد تحت عنوان «متنبى الرواية نجيب محفوظ.. آليات التشكيل فى روايات نجيب محفوظ»، يطرح من خلاله الناقد الدكتور حلمى محمد القاعود تصوره عن أدب نجيب محفوظ؛ فى دراسة أكاديمية حول الروائى المصرى الأشهر..

ويعد القاعود واحدًا من النقاد الذى تنبهوا لتفرد نجيب محفوظ وبراعته وملكته الأدبية؛ حيث كتب عنه فى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين العديد من المقالات والدراسات فى الصحف والمجلات المصرية والعربية، وهو أستاذ جامعى وأديب، من مواليد قرية المجد مركز الرحمانية بمحافظة البحيرة عام ١٩٤٦. له العديد من المؤلفات النقدية والأدبية، وحصل على عدة تكريمات وجوائز آخِرها جائزة التميز فى النقد الأدبى من اتحاد كتاب مصر عام ٢٠٢٠.



مجتمع كسيح ونخب متوحشة

صدر عن دار النخبة للطباعة والنشر والتوزيع، كتاب «مجتمع كسيح ونخب متوحشة» لأستاذ علم الاجتماع اليمنى سمير عبد الرحمن الشميرى، ومن خلاله يقدم وصفًا دقيقًا لسوسيولوجيًا الحياة اليومية التى يعيشها الناس، فهو تعبير عن المشاكل الحياتية والروحية التى يعانى منها معظم الأفراد، ويدق ناقوس الخطر، ويرصد انهيارات القيم والأخلاق وتصدع المجتمع، على صعيد البنى والمؤسسات، وذوبان الطبقة الوسطى وتدهور الحياة اليومية.

يتضمن الكتاب دراسة وصفية سوسيولوجية لنظرية الصدمة وتغير نمط الحياة، وأدوات التدمير والخراب التى استخدمت فى صناعة الأزمات بطريقة علمية، وفيه جمع الشميرى بين الدقة والوصف والتجارب الميدانية بلغة متقنة تقرأ الواقع والبشر والوجوه، وتغوص فى جغرافيا الروح والعقل.



تواصل ريم بسيونى مشروعها الإبداعى بدأب وشغف ينبعان من موهبة إبداعية متحققة فى أعمال روائية متتابعة لاقت صدى كبيرًا فى الساحة الثقافية، وحصلت عنها على جوائز عدة آخرها جائزة الدولة للتفوق -فرع الآداب- هذا العام، فاللغة فى رواياتها راقية ورائقة، كثيرًا ما تقترب من لغة الشعر، كما تتسم بالبلاغة والسلاسة والقدرة الملحوظة على الغوص فى مساحات معتمة أو مجهولة فى أعماق النفس البشرية، وتنقل بحساسية تعدد الخطابات الجامعة بين الدينى، والتاريخى، والفلسفى، والاجتماعى، والحكمة المتقطرة من التجربة الإنسانية فى كل زمان ومكان.

ريم بسيونى ومرايا التاريخ (2-2)

اعتدال عثمان

فى روايتها «سبيل الغارق.. الطريق والبحر» تأخذ قارئها إلى متاهة سردية ساحرة ومحيرة، فتقدم له نسيجًا سرديًا ملحميًا، يقوم على المزج بين الفلسفى والتاريخى والاجتماعى والتخييلى العجائبى.

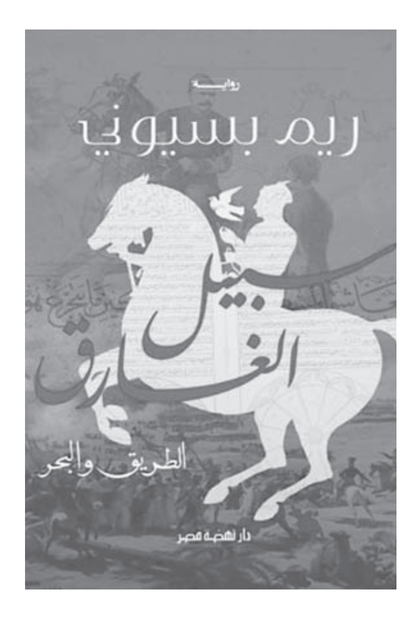
منذ عتبة النص الأولى فى العنوان تجذب الكاتبة القارئ إلى تلك المتاهة السردية، بعد أن تلقى عليه شِباك الحيرة، فيدخل عالم النص، على الرغم من أنه لا يعرف يقينا إذا ما كان السبيل هو الطريق، كما يشير اللفظ لغويا، وما علاقته بالبحر؟ أم أن السبيل هو المكان الموهوب لارتواء العابرين، وما زالت شواهده الأثرية حاضرة، أم أنه بؤرة انطلاق الخيال ليطوف بآفاق دلالية رحبة، مشبعة بنفحات صوفية، يمثل جانب منها رحلة الإنسان فى بحر الحياة، والخوض فى مسالك النفس الوعرة، بحثا عن معرفة الذات، وعن إجابات لأسئلة الوجود الكبرى، والوصول إلى يقين، يقيه عثرات الطريق، ويعينه على حيرته بين الاستسلام للغرق -إذا ما تعثر- أو معاودة البحث عن المعرفة أملا فى العثور على سبيل النجاة.

يتشابك هذا البعد المعرفى الفلسفى على امتداد السرد مع أحداث فارقة فى تاريخ مصر، ترتبط بزمن الخديوى إسماعيل، وأحداث الثورة العرابية، والاحتلال البريطانى، كما يستعيد زمن السلطان المملوكى قنصوه الغورى، وصراعه مع البرتغاليين، قبيل الاحتلال العثمانى لمصر.

أما المحور الآخر، ويتخلل أيضا النسيج السردى كله، فيمثل واقع الحياة الاجتماعية المصرية فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ويتشكل من لوحة بانورامية حافلة بالتفاصيل الدقيقة لمفردات الحياة اليومية بما يجعل الخطاب السردى نابضا بحيوية تصويرية، تجذب المتلقى للغوص فى عوالم الشخوص القصصية التى تموج بالحركة، وتحولات المشاعر، وتقلبات المصائر، كما تموج بالرؤى.

تضفر ريم بسيونى هذه المحاور المتقاطعة والمتشابكة فى نسيج سردى شاسع ومحكم فى آن، وذلك من خلال قصة عشق متوهجة بين شخصيتين رئيسيتين فى الرواية هما جليلة وحسن، حيث يمتزج فى حكايتهما الواقع المتعين بالمرحلة الزمنية التى عاشاها بالعجائبى المدهش.

جليلة -ابنة العائلة الميسورة- هى أول فتاة مصرية تلتحق بمدرسة «السيوفية» («السنية» بعد ذلك) وهى المدرسة التى أنشأها الخديوى إسماعيل عام ١٨٧٣ كمبادرة لتعليم البنات، تتفق مع رغبته فى تغيير وجه الحياة فى بر مصر بإرادة فوقية، تبددت باحتلال البلاد، إذ كان غافلا عن طبيعة الوضع العالمى والمحلى آنذاك.



وجليلة أيضا أول فتاة من أصول مصرية تعمل بالتدريس، وتشارك متخفية فى مساعدة العرابيين، وتكتب مقالات عن أوضاع البلاد وتحرير المرأة، وتنشرها فى مجلة «الفتاة» التى أسستها هند نوفل عام ١٨٩٢. وجدير بالذكر هنا أن هذه الوقائع موثقة ومثبتة فى الفصل الأخير من الرواية بعنوان «من ذاكرة التاريخ» وتشير فيه الكاتبة أيضا إلى شخصيات حقيقية أخرى لعبت دورا فى السياق الروائى مثل محمد عبده، وسعد زغلول فى بداياته، ويعقوب صنوع، والأمير المملوكى حسين الكردى الذى قاد جيش الغورى فى معركة ديو البحرية ضد البرتغاليين عام ١٥٠٩.

أما الطرف الآخر فى علاقة العشق، فهو حسن -ابن الجارية السوداء- الذى كان يعمل حارسا لجليلة فى تنقلاتها منذ الصبا الباكر، وتعلقت بها روحه ونفسه ونوازع جسده دون سبيل للوصول إليها. هذه المشاعر



د. ريم بسيونى

المشبوبة تكتشفها جليلة على مهل، وفى خضم مشاعر متضاربة من جهتها، تتراوح بين الشوق واللهفة والرفض والاستعلاء، إلى أن تصل إلى قبول الزواج منه هربا من زيجة أخرى حاول الأهل فرضها، نتيجة تغير الظروف الاجتماعية للأسرة بعد موت الأب، لكن المدهش هنا أنهما يحققان بالتدريج توحدا كاملا دون افتراق حتى الموت.

تلعب شخصية حسن دورا محوريا فى السياق الروائى، فهو شخصية مركبة؛ إذ يشارك فى المقاومة أثناء الثورة العرابية، كما يقوم بتنظيم الواقع الاجتماعى لأسرة جليلة بعد مقتل والدها الذى رباه وعلمه قيم العدل فى التعامل وصون العهد والوفاء، واصطفاه لكى يقوم بإدارة ممتلكاته بعيدا عن أطماع الأهل الأقربين. هو أيضًا العاشق المعذب الذى يخوض صراعًا داخليًا عنيفًا بين إدراكه استحالة تحقق الالتقاء بالمحبوبة، والتوق المشتعل الذى يتحدى المحال.

وعلى مستوى آخر يغترف رسم شخصية حسن من المخزون السحرى والعجائبى، فتلجأ الكاتبة إلى حيلة سردية تمكنها من التجول بحرية –محكومة فنيًا– للوصل بين أطراف زمنية شاسعة، تمتد نحو أربعة قرون. إنها تضفى على الشخصية الروائية طابعا فانتازيا عابرا للأزمنة؛ إذ تستمد حياتها الأولى من ألف ليلة وليلة وقصة الشاطر حسن، ثم تعود الشخصية إلى الحياة فى إهاب الزمن التاريخى فى عصر المماليك، ثم تعاود الظهور فى الزمن الروائى.

تمثل التجليات المختلفة لهذه الشخصية العجائبية الرئيسية نوعًا من تناسخ الأرواح، وهى فكرة فلسفية لها أبعاد فى الديانات القديمة حول جوهر الإنسان ومصيره بعد الموت وخلود الروح، بينما توظف هنا سرديا توظيفا جماليا لكشف جوانب من الرؤية الكلية فى الرواية.

كذلك يكتسب المكان طابعا عجائبيا، ف «سبيل الغارق» هو المكان الأثرى الذى كان يقع بموازاة «شجرة مريم» فى حى المطرية، وقد بناه حسن الثانى ويعرف بالمجذوب بعد أن فقد عقله، وغرق فى بحر هزيمة السلطان الغورى، وعندما عاد إلى مصر بنى هذا السبيل وآوى إليه.

و«سبيل الغارق» هو أيضا المكان العجائبى الذى يلجأ إليه حسن الثالث فى بحثه المستميت عن طريق النجاة. وهناك يواجه عجائب طيور اليمام الناطق بما تخفيه النفس من مخاوف وهواجس ويأس، يدعو إلى الاستسلام للغرق.

وفى هذا السياق الفانتازى أيضا تتحول اليمامات إلى هيئة شيخ مهاب، قادر على معرفة الظاهر والباطن، يستمع إليه حسن، فتنفتح أمامه سبل تلقى رؤية كلية للوجود، ويتعلم من لغته الرامزة التى تفتح النص أيضا على أفق روحانى صوفى يمتزج فيه الخاص بالعام.

إن الشيخ يعرف حقيقة حسن العجائبية، وأنه التجلى الأخير للروح العابرة للأزمنة. وهو يساعده على اكتساب حكمة الحياة لكى يواجه عذابه الخاص فى عشقه المحال، كما يواجه هزيمته الجديدة بعد فشل الثورة العرابية التى آمن بهدفها الوطنى وشعارها «مصر للمصريين».

إن السياق الروائى هنا يربط بين التاريخ الشخصى للفرد فى إطار علاقته بالتاريخ العام للوطن، فتذكر الأحداث الشخصية يساعد على فهم أعماق الذات بالغوص فى بحر الحياة حتى لو لم يمتلك صاحبها يقينا بالنجاة. أما تذكر الأحداث التاريخية فيرتبط بالهوية الوطنية.

يقول الشيخ «لو خشيت الغرق، فأنت غارق لا محالة»، ويقول «أبحر إلى البحر الذى تجهله تصل، فلا عبور إلى النجاة فى السبل التى نألفها». إنه إذن وجوب السعى الدائب للفرد لتحصيل المعرفة، وجسارة مواجهة الواقع، واكتشاف المجهول، تلك هى الوسائل التى تمكننا من إعادة البناء على المستوى الفردى والجماعى.

إن «سبيل الغارق» نص يجذب قارئه إلى متاهته السردية الساحرة، كما يمده بمتعة معرفية وجمالية باقية، تكافئ الغرق فى بحر الفن الجميل.

«سبيل الغارق» تقدم نسيجًا سرديًا ملحميًا يقوم على المزج بين الفلسفى والتاريخى والاجتماعى والتخييلى العجائبى



شكلت القصيدة الحديثة نصًا عالى الدقة فى طروحاتها الفكرية، فما كُتب من نصوص شعرية تقاسمت بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، قيمًا فنية وصورًا شعرية وفلسفة وجودية. فالقصيدة الحديثة، تمتلك من القيم العالية الدقة، التعبيرية والشعورية والخيالية والموضوعية، فضلًا على الجانب الذى يسعى فيه كاتب القصيدة والنص، إلى إبراز المواطن المخبوءة فى سرائر النفس الإنسانية والوجودية، حاملًا ومحملًا مفردات النص دلالات تتوزع على جسد القصيدة والنص أساليب الحداثة وما بعد الحداثة؛ ومدى علاقتها بالتطورات المعاصرة فى بنيوية النص .

ماهر حسن
فى وشاياته العادية
تقاسيم منفردة على مقام الروح

د. عصام البرام

يحملنا الشاعر ماهر حسن فى ديوانه «وشايات عادية» الصادر عن دار الأدهم، إلى فن شعرى يحمل بلغته ظلًا واسعًا، ويتماهى فى لغته الشعرية داخل النص إلى التحليق نحو فضاءات عميقة، يمزج فيها الرؤى الإنسانية التى يحقق فيها اشتراطات الوجود.

ففى مطلع مجموعته هذه يسعى إلى التأويل بنصه إلى معانى متعددة، هى قوة فعلية تكمن داخل كل نص ينفصل عن النص الآخر، وإذا ما تتبعنا الجملة الشعرية لدى الشاعر نجد أن مسألة الوعى واللاوعى تقوم على علاقة تبادلية تحتل الواحدة تلو الأخرى، وتعطيها بعدًا فلسفيًا وجوديًا، وهى تنم عن روحية الشاعر وأخذ القارئ للتحليق فى فضاء النص.

يقول فى مقطع (تعبد):

«**يا ظلى**
ونبوءة ألمى
يا كفى وبراقى
وسراج الليل
لامرأة من فاكهة الفردوس
وحليب وعجين
وقباب للمأخوذين
بطقوس الروح»

إذ يسعى الشاعر ماهر حسن فى أغلب نصوصه إلى حراك النفس المغموسة بالدهشة والألم والمحملة بالتجربة الشعرية القائمة على التحديث أو الحداثة الشعرية وما بعدها.

> حملت عناوين قصائده بين طياتها أبعادًا فلسفيًا وانتماءات لها نظامها اللغوى وأسلوبها الشعرى الخاص



فنجد الدلالات الشعرية التى تأتى بطريقة طردية قائمة على الاحتكام الفنى والروحى بين الشاعر وبين العلاقات التى تربط الجملة الشعرية مع بعضها بإحكام، وبين كل جملة وأخرى.. إذ هنالك تصاعد درامى لنصه الذى يأخذ بنا بهدوء نسبى، وديمومة فى رسم الفكرة التى تجلس داخل جملته الشعرية.

هنا يقول بهذا المقطع (رحيل) ليستفزنا مرة أخرى:

«حاملا جثتى
واتجهت إلى آخر الروح»

إن إدراك الشاعر لحظته الفنية والروحية هو إدراك يمضى حثيثًا منذ اللحظة الأولى حتى الأخيرة، مفعمًا بالرغبة والسكون والحركة والانفجار الروحى معًا، فالارتباط المادى واللامادى بين مفردة (الجثة والروح، والكف والبراق، والألم والظل)، التى توزعت بين الجمل الشعرية لديه، هى إدراك الشاعر منذ اللحظة التى يعرج بها، لتعبر عن انصهارات قائمة من تقاسم الإنسان للوجود فى داخله وانعكاسها بالروح الشاعرة، وهنا تزحف الجملة الشعرية لدى الشاعر ماهر حسن إلى التماسك اللفظى والفنى والتعبيرى والحسى فى هذا المقطع:

«هذى أول طعنة سيف
أظمأ فيها حتى الموت،
أشعر أنى بعد الطعنة،
أسمو، أحيا..
أشعر أنى محض خيال،
يمضى فى الألم الطيب،
أمشى حيًا،
أحمل جسمى يتهالك فوق الكتفين،
وأجوب الوطن الطيب، زمنًا»

إن المخزون الشعرى الذى يرتبط بروح الشاعر والانهيالات الحسية التى ترافقه بين اللحظة الشعرية القائمة على الطردية الذهنية لديه، هى ما تقوده لكى يعطينا أعلى ما لديه من الصور الشعرية، وكأنها بانورما لغوية يلعب الشاعر بلغته داخل الجملة الشعرية.

فالكثير من الشعراء الذين كتبوا فى قصيدة النثر فى الحداثة وما بعد الحداثة، كانوا يزدادون بالتعبير الوجودى فى نصوصهم المغموسة بالخيال المعتمد على الانفلات من الترابط فى المعنى، أو بتعبير آخر ضياع النفس الواحد الذى يملك النص الشعرى منذ لحظة الشروع الأولى والإلهام الشعرى الذى يعطى التدفق والانفجار إن صح التعبير لدى الشاعر.

فى حين نجد ماهر حسن فى نصه (وشايات عادية) التى وسم بها مجموعته الشعرية وهو يقول:

«المقرؤون
يرتلون الليل
من وحى القرى
وضميرهم ناء
يحلق فى متاهات الدخان
زرقاء
هى الأطياف
والآيات خضراء»

يدرك اللحظة الشعرية التى ينهض بها خياله ويعرف كيف يدجن جمله بأسلوب فنى وحسى متوازن، فقد استطاع أن يبنى رؤيته بين الواقع من جهة وبين الخيال من جهة أخرى، أما الوزن والموسيقى الداخلية فى الجملة الشعرية فهى تتنفس داخل النص ويمسك الشاعر بتلابيبها فى انسياب هارمونى يعطى لون الجملة وترابطها بالجملة التى تليها كما هو بهذا المقطع المكثف:

«دوح باك أطربنى
دوح غنى أبكانى»

فالمتتبع إلى المرادف الشعرى واللغوى والبعد المكانى والزمانى الذى يرسمه الشاعر بقفزات تثير الدهشة لدى المتلقى:

«وطن داخلى
أستشف خطاه..
لا أراه»

يقول الناقد الكبير جابر عصفور (المسافة بين التشبيه والاستعارة ليست كبيرة، فالأصل فى الاستعارة والتشبيه الذى يؤدى معنى المماثلة بدوره، وذلك لا يبعد كثيرًا عن معنى المثل أو ضرب المثل. ويقترن الأخير، فى القرآن الكريم، بحكاية مجازية أو حقيقية، يرويها النص القرآنى تدليلا على معنى أو معان مقصودة. وفى هذا السياق يقع الاستدلال بالمحسوس على غير المحسوس، أو التمثيل بالمعروف على غير المعروف).

من هنا، يقودنا ماهر حسن إلى أن عناوين قصائده ونصوصه حملت بين طياتها بعدًا فلسفيًا وانتماءات لها نظامها اللغوى وأسلوبها الشعرى الخاص، فضلا عن عمقها الدلالى الذى يميزه بشاعرية حداثية تتمتع بالإمكانيات العالية الدقة فى بناء القصيدة الحديثة ضمن المنطق الشعرى فى الساحة الشعرية الراهنة.

ولعنوان القصيدة عنده مجسات تتواصل بهدوء مع النص فى بعده الداخلى وتتماهى مع النص تارة أخرى فى بعدها الخارجى، وإذا أمعنا القراءات للنصوص فى هذه المجموعة، لنجد أن الشاعر كان متمكن من أدواته الفنية وتجربته الحياتية واستعاراته فى الجملة الشعرية، وهو يعى أيضًا ما يصبو إليه تمامًا، والتى غذت قصائده فى بعدها الإنسانى المرهف.

ما أسهلَ أن تَنزعَ الإنسانيَّةَ عن الآخَرين حين تكونُ من أنصافِ المثقَّفين!
«ما هذا؟! إنه لا يعرف فيختة! إنه ليس إنسانًا. ما هذا؟! هل ينطق حقًا اسم (جيفارا) بالجيم المعطَّشة رغم أنه بالجيم القاهرية؟! إذًا هو ليس إنسانًا»!.
ومتى أيقنتَ بأنَّ من أمامكَ ليس إنسانًا، هَانَ عليكَ أن تُؤذيَه بأى طريقة، بدايةً من النَّبذِ والإهمال، وانتهاءً بالاغتصاب والقتل!.
وبطلُ مونودراما «أرض الدخان» للكاتب عماد مطاوع، نموذجٌ فاضحٌ لأنصاف المثقَّفين، الذين يشتطُّون فى تجريدِ الآخرين من الإنسانية، بدعوى تميُّزهم (المُتَوهَّم) عن الآخرين، لا لشئٍ سوى أنهم يتخيَّلون أشياءَ غيرَ موجودةٍ (الإبداع الأدبى)، ويعرفون أمورًا لا علمَ للآخرين بها (حتى وإن كان فى رصيدِ معرفةِ الآخرين ما هم به جاهلون)!.
وقد أحسستُ أن هذا العملَ دفقةٌ إبداعيةٌ متَّصِلَة، ولم ألاحظ فيه ما يُشيرُ إلى أن انقطاعًا ما قد حدث أثناءَ فِعلِ الكتابة، كما لو كان كُتِبَ دفعةً واحدةً كأنه نَفْثَةُ مَصْدُورٍ! وهذا يُذكِّرنى بقول الشاعر ذى الرُّمَّة:
«مِنْ شِعْرِى مَا سَاعَدَنِى فِيهِ القَوْلُ، وَمِنْهُ مَا أَجْهَدتُ فِيهِ نَفْسِى، وَمِنْهُ مَا جُنِنْتُ فِيهِ جُنُونًا»...
وأعتقد أن العملَ الذى يتناوله المقال، من هذا الضَّرْبِ الأخير!.

جريمة الخيال فى أرض الدخان!

محمد أحمد فؤاد

المونودراما من بدايتها تعترضنا بسؤالٍ تتضمَّنه رمزيًا بِنيةُ المنظر المسرحى ومونولوجات البطل: هل من الممكن أن يتحوَّلَ الخيالُ إلى جريمة؟!
ليس من العسير أن نستشفَّ من العناصر المشهديَّة للمونودراما الطابعَ العامَّ لشخصيَّة البطل؛ فهى تشيرُ -على نحوٍ ساخرٍ- إلى الصورة النمطيَّة السائدة عن (أنصاف المثقَّفين)، والتى يجتهدون هم أنفسهم لإبرازها، والتمسُّك بطقوسها. فنجد فى الغرفة زجاجة النبيذ، والكأس الفارغة، والمكتب المزدحم بالكتب، واللاب توب، وأرفف الكتب المثبَّتة بالجدار، ونرى الكاتبَ مشعثَ الشعرِ طويلَ اللحية يرتدى نظارةً طبيةً، ويبدو كما لو كان أحدُ أنصافِ مثقَّفى (وسط البلد) قد غرس نابيه فى وريده الودجى، وحوَّله -بطريقةِ مصَّاصى الدماء- إلى (نصف مثقَّف)! والعناصر المشهديَّة فى المُجمَل تكاد تكون مُعادلًا موضوعيًا للانعزال والكآبة والهزيمة.
ولأن بطل المونودراما مُوقِنٌ بأنه سيموتُ فى الغد، بسببِ لعنةٍ ضَربت عائلتَه منذ زمنٍ بعيدٍ تجعلُ أرواحَ رجالها تفيض بحلول الأربعين، نجده نادمًا على الطريقةِ التى خاطب بها صديقًا له، فيُمعِن فى الاعتذار إليه عبر الموبايل، ويمازحه، ويُوصيه بأن يجهِّزَ الملابسَ المناسبةَ لحضور جنازته، ويُطمئنه بأن جسدَه، وإن ماتَ



عماد مطاوع

وفَنِى وأصبحَ ترابًا تذروه الرياح، فإن رُوحه سوف تجد لها مستقرًا فى جسدِ أى كائنٍ آخر، فأرًا كان أم عصفورًا، مؤكِّدًا أن النسيانَ هو أكثر ما يخشاه؛ لأن النسيان هو الموت الحقيقى.
وإن يكن ذلك الدَّعِى نادمًا فى الظاهر على إهانته لصديقه، وعلى الجرائم التى ارتكبها (والتى ستتبدَّى تِباعًا فى صفحات المونودراما التالية)، فإنه أولًا وأخيرًا أسيرُ وَهمَين رئيسيين: أحدهما هو شعوره بالتميُّز عن الآخرين لأنه (مثقَّف)، والآخر هو وهم التناسخ الذى يتجاذبه فيه نازعان؛ حبُّ الحياةِ على أى صورةٍ مهما خَسَّتْ، والسعى إلى التطهُّر (وإن اضطرَّه ذلك إلى أن يُمسَخَ صرصورًا)!
ويُعيدنا هذا إلى السؤال الذى تطرحه المونودراما:
هل من الممكن أن يتحوَّل الخيال إلى جريمة؟
للإجابة عن هذا السؤال، لا بد من العودة إلى خطيئة الجد الأكبر، التى ألزمَتْ عائلتَه لَعنةً تمنَع رجالَها من تخطِّى سن الأربعين. فـ (جريمة الخيال) تبدأ من (خطيئة الجد)، التى اشتملت على رموزٍ تشير إلى قدرة الخيال على (الإبداع/ تحقيق المجد) بإعادة تدوير الواقع! فالجد الأكبر كان (قاطع طريق) فى بداية حياته، وقد سطا ذاتَ ليلةٍ على منزل، ولم يكن فيه سوى رجل وزوجته وابنهما الصغير. ولأن الجد كان يملك قوة عشرة رجال (ولو قيل قوة مائة رجل لما عُدَّ ذلك مبالغة من الكاتب؛ فليس للخيال حدود!)، فصرع الأب والابن، ثم صفع المرأة، وهوى عليها، وأطبق كفيه على عنقها ليخنقها، فهاجت شهوته، وواقَعَ المرأةَ، دون أن ينتبهَ إلى أنها ماتت مختنقةً قبل المواقعة، فأغشى عليه بعد أن قضى وطره من جثتها، من هول الصدمة!.

ابتدأ الجد طريق الخلود بإزهاق ثلاث أرواح، ثم أصابت اللعنةُ أحفادَه، فحُرِمَ الرجالُ من تجاوز سن الأربعين

فالجد/ الخيال ضاجع الموت، فى إشارةٍ إلى الانتصار عليه وبلوغ الخلود، بذِكره على الألسن محفوفًا بهالاتِ القداسةِ المصطنعةِ التى أضفاها على نفسه، والأساطير التى أشاعها بين الناس. لكن كانت ضريبة خلوده هى هلاك الآخرين... ابتدأ طريق الخلود بإزهاق ثلاث أرواح، ثم أصابت اللعنةُ أحفادَه، فحُرِمَ الرجالُ من تجاوز سن الأربعين. فكأن فى ذلك إشارةً إلى ما اقترفه الجنس البشرى من جرائمَ فى سبيل (بضع سنوات) تضاف إلى عمر أفراده! فعلى جثةِ كم فأرِ تجاربَ قاوَمَ ابنُكَ أو والدُكَ أو والدتُكَ الموتَ من ميكروب أو ورم وأخرج له لسانَه وهو ينزلق بجسدِه الفانى بين أناملِ الزمن من سنةٍ إلى سنة؟! وعلى جثةِ كم بريءٍ بنى الفاتحون العظماء (المُخَلَّدون) أمجادَهم التى يتحاكى بها التاريخ، ونقلوا جيناتهم المعظَّمة عبر سلالاتهم الحاكمة لتتسلَّط على الناسِ جيلًا بعد جيل؟!
كانت مضاجعة الموت هى طريق الجد إلى الخلود، الذى مهَّد له إهلاكُ الآخرين، ممَّن سطا عليهم أوَّلًا، ثم مِن نسله بفعل اللعنة بعد ذلك. ولذلك كان مآل الإنسان بعد الموت هو القضيةَ المحوريةَ المسيطرةَ على فِكر حفيده (نصف المثقَّف). فهو متمسِّكٌ بملذَّات الحياة، ولا يستنكف من إيذاء الآخرين فى سبيلِها، وفى الوقت نفسه يُشفق من أن يلاقى بعد الموتِ المصيرَ الذى توعَّد الرسولُ به الظالمين؛ فليس لأمثاله فى الآخرة إلا سوءُ العذاب. ويخشى كذلك أن ينزلق إلى هوَّة العدم، مثلما يقول الفلاسفة الماديُّون منكِرو الألوهية. إذًا، فليبحث لنفسه عن حياةٍ بعد الموت، وإن كانت منحَطَّة، على ألا يُخلَّد فى جهنَّم، أو يُغيَّب فى عَدَمٍ يخلو من الملذَّات.
وهذا ما نلاحظه من بداية المونودراما؛ فقد اتخذ من التناسخ حيلةً دفاعيةً فى مواجهة العذاب الأخروى والعَدَم، مقرِّرًا أن يتمسَّك بالحياة (وهى صنيعة الخيال أساسًا) على أى صورة، ولو فى جسد فأر صغير تتهدَّده المصايد، أو حتى صرصور! كل هذا فرارًا من العذاب والعَدَم! وقد يكون لغايةٍ تطهيرية؛ فهو بطبيعته الانتهازية لا يريد أن يخسرَ كلَّ شىء، أو أن يضع كلَّ البيضِ فى سلَّةٍ واحدةٍ كما يُقال! فإن كان التناسخ يُحتَمَل أن يكون جسرًا لحياةٍ آدميةٍ أخرى مليئةٍ بالملذَّات، فلم لا يجازف؟!.

وهو يقرن بين العَدَم والنسيان، على النحو الذى فعله قدماء المصريين. تقول (ميرفت عبد الناصر) فى كتابها (اللوتس: حكايات زهرة تحتضن الوجود):

«أعطى المصرى القديمُ أهميةً كبرى لقوَّةِ الأسماء. فما يمكن تسميته -كما يقول كتاب (الخروج فى النهار) المعروف بـ(كتاب الموتى)- فهو موجود، وكل ما يُكتَب قابلٌ للذكرى، وما تحفظه الذاكرةُ يعيش ويبقى. وبهذا صار الاسمُ مرادفًا للإنسان، ومقياسًا لقيمته فى الحياة، حتى أصبح محو الاسم يعنى محوَ تلك الذات. فإزالة (الخرطوش)، الذى يحمل الاسمَ بداخله، كانت عادةً انتقاميةً يمارسها المصرى قديمًا، لمَحوِ اسمِ الشخص من الذاكرة، وبالتالى مَحو وجوده».

وبطل المونودراما يخشى النسيان/ العَدَم، ولذلك يتمسَّك بالتناسخ، ويُعرِب دائمًا عن خوفه من أن (ينساه) الناس، ويتمنَّى أن يتذكَّروه بعد موته إن رأوا حيوانًا أو حشرةً أو طائرًا قُربَهم، فلعلَّه تجسَّد فيه! ففى تذكُّر الناسِ له متعة، وكذلك فى تَكرار الحياة على أى صورة.

وقد يكون فى التناسخ فرصة للتطهُّر. يقول (جورج ستيندورف) فى كتاب (ديانة قدماء المصريين):

«أما العقيدة الإغريقية فهى كالهندية، تقول بأن هذا التقمُّص، سواء أكان فى حيوان طيِّب أم خبيث، لا بدَّ منه للرُّوح بعد الموت؛ إذ هو بمثابةِ تطهيرٍ تُكفِّر به عن الذنوب التى اقترفَتها فى الحياة الدنيا».

وما كان أحوجَ ذلك الشخصَ إلى التطهُّر من ذنوبه! فقد ارتكب ثلاث جرائم، فاق بها خطيئةَ جدِّه الأكبر، ونصَّب نفسَه بها إمامًا للشرِّ والشيطانية!

كان صاحبنا (نصف المثقَّف) فى شبابِهِ كالكلب المسعور، لا يترك (قطعة لحم أنثوية) إلا نهشها؛ وتلك خطاياه الأولى... وذلك إلى أن ألقاه تهالكه على اللذات فى أحضانِ امرأةٍ مترهِّلةٍ قبيحةٍ، عجز عن مواقعتِها، وهمَّ بأن يذهبَ عنها، فهدَّدَته بأن تتَّهمه بالسطو على دارها وتستنجد بالناس. وحين أغلظ لها القول وأخبرها بأنهم سادَةُ القرية ورءوس عائلاتها، ضحكت ساخرةً، وقصَّت عليه خطيئةَ جدِّه الأكبر التى كان يجهلها. فكان حال الحفيد مناقضًا لحال الجد. الجد ضاجع الموت فنال الخلودَ بإهلاك الآخرين، ومنهم أحفاده. والحفيد عجز عن مضاجعةِ الحياةِ القبيحةِ (أى عجز عن التكيُّف معها، والتناغم مع مكوِّناتها) فعُوقِب بمعرفة الحقيقة. ولعلَّ سعيه إلى الحقيقة هو ما استدعى افتضاحَ الحياة بكلِّ ما فيها من منفِّرات؛ فثمَّة رابطٌ لا يخفَى بين الحقيقة وكشف الوهم وصدمة الواقع.

وإذا كان الجد (الذى يُرمَز به إلى سطوة الخيال) قد اقترف جريمة إخضاع الموت بقوَّته الهائلة وتسخير الحياة، فى سبيل خُلودِ الذِّكْر، فإن حفيدَه كـ(امتداد للخيال/ امتداد للجد)، تابَعَه على جرائمِه، ولكن بطريقةٍ أخرى، هى تدمير الحياة التى لا يفهمها، ويعجز عن التكيُّف معها، بل وتكشَّفَت له قبيحةً مُنفِّرة، بأن يُدَمِّرَ عناصرَها، ويُمعِنَ فى إذلال واستغلال كلٍّ من ازدانوا برونقِها، بدعوى تميُّزه عنهم، لأنه هو الأقوى... وهل هناك ما هو أقوى من الخيال، فى حياةٍ مصنوعةٍ أصلًا من الوهم؟! ولعلَّ المرأة المترهِّلة/ الحياة التى عجز عن مضاجعتِها، لو كانت ماتت، لزُيِّنَت لشهوتِه، ولربَّما نال عن طريق جثتِها الخلود، مثلما فعل جدُّه الأكبر... وبئس هذا الخلود!

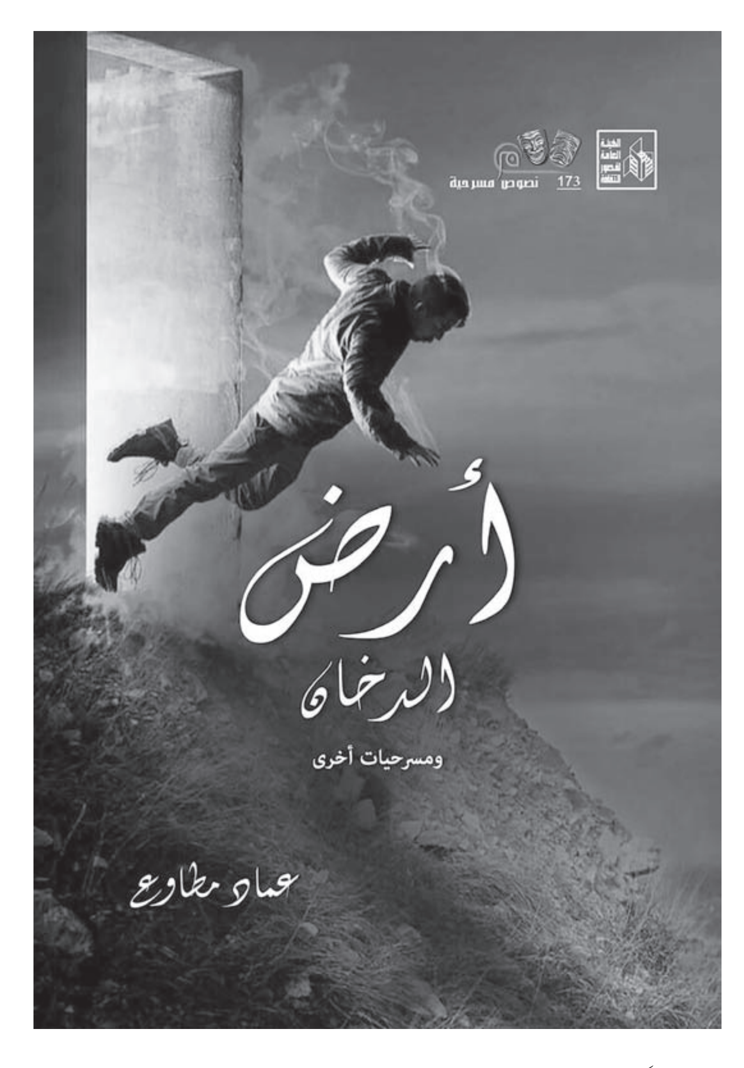
وهو فى هذا يكاد يكون أشدَّ إجرامًا من الجدِّ الذى ضاجَع الموت. فقد سعى إلى مضاجعة الحياة وفَشِل، فعرف الحقيقة، وبالرغم من ذلك لم يندم على تشويهه للعالم، بل ظلَّ دون ضمير! وظلَّ يتمنَّى الخلود؛ وظهر ذلك فى قوله: «فى رأسى أحلام تحتاج إلى ألف عام»... إنسان يعشق ملذَّات (الحياة) ويتهالك عليها، لكنه عاجزٌ عن مضاجعةِ (الحياة)! وعند هذا الموضع من المونودراما، يتَّضح مفترقُ الطُّرُقِ الذى تنكَّبَه صاحبُنا، واختار طريقَه الإجرامى المرتجَل: إمَّا أن تضاجع الحياة فتقبل قبحَها/ مشاقَّها وتتكيَّف معها، وإمَّا أن تضاجع الموت فتصبح الحياةُ أمَةً لكيانِكَ الخالدِ الجبَّارِ الذى لا يَخشَى شيئًا... والمفارقة هنا أنَّ كلا الطريقين يقود إلى الفساد، وأن الطريقَ الذى اتَّخذه هو لم يكن أقلَّ إفسادًا!

يحاول بطل المونودراما أن يَنفِى عن نفسِهِ الإجرامَ، وينشأ صراعٌ لحظى بينه وبين نوازع الخير التى أخمدها فى ضميره، ويخادع نفسه بشعارات فارغة، وبالحديث أحيانًا عن القيم الإنسانية، إلى آخر هذه الكلمات التى حفظها، كما يليق بـ(نصف مثقَّف)، ولكنه لم يعمَلْ بها؛ إلا أن سخطه على حياته الملوَّثة يغلب كلَّ محاولاته لتبرير خطاياه، ويواصل سرد جرائمه.

فالجريمة الأولى -بعد تهتُّكه وسعاره الجنسى الذى أوصلَه إلى (حقيقة الحياة)- هى الاحتيال على فتاةٍ بريئةٍ كانت تخطو أولى خطواتها فى طريق الإبداع، واستدراجها إلى شقته لكى يفترسَ براءتها. وحين أراد أن يكفِّر عن خطيئته، قرَّر أن يَنحَلَها بعضًا من كتاباتِه لتُصبحَ من اللامعات فى الوسط الثقافى! ثم يبرِّر جريمتَه المزدوجةَ بأن الأرضَ أصلًا مبنيَّةٌ على الخطيئة، وأن الإنسان الذى لا يقرب المعاصى، به خللٌ فى تكوينه (وفى هذا صدًى لقول المتنبى: وَالظُّلْمُ مِنْ شِيَمِ النُّفُوسِ، فَإِنْ تَجِدْ ذَا عِفَّةٍ، فَلِعِلَّةٍ لا يَظْلِمُ)؛ ويستشهد على رأيه بأن الأرض فى الأصل ما هى إلا منفى لآدم وحواء.

وجريمته الثانية هى السرقة. فقد خدع كاتبًا ساذجًا يعيش حياةً هى أقرب إلى التشرُّد،

حينٍ أراد أن يكفِّر عن خطيئته تجاه الفتاة البريئة، قرَّر أن يَنحَلَها بعضًا من كتاباته لتُصبِحَ من اللامعات فى الوسط الثقافى! ويبرِّر جريمتَه بأنٍ الأرضَ أصلاً مبنيَّةٌ على الخطيئة



واستغلّ ثقتَه فيه، فأخذ أوراقه التى دَوَّن فيها مأساته، ونسبها إلى نفسِه، ونشرها دون أن يتكبَّد حتى عناء تغيير العنوان... وكان العنوان –للمفارقة– هو: (أرض الدخان الأسود)! وهو لا يختلف عن عنوان هذه المونودراما إلا فى وصف الدخان بالأسود! وسوف نعود إلى هذه الملاحظة لاحقًا.

ولم يقتصر إجرامُه فى حق الكاتب الساذج على السرقة، بل طرده بتعالٍ حين طرق بابَه ذات أمسية ممطرة، لكيلا يضيِّع دقيقةً واحدةً من مطارحة الغرام مع عشيقته، فانصرف الكاتب، وانتحر أسفل عجلات سيَّارة مسرعة! ويبرِّر الكاتب (نصف المثقَّف) جريمته هذه تارةً بظلم الأب الذى «ربما كان هو السبب فى شقاء العالم أجمع، ولعلَّه المتسبِّبُ فى الحروب والمجاعات والكوارث التى أصابت الأرض منذ هبط إليها آدم»، وتارةً أخرى بإلقاء اللوم على سفينة نوح التى للأسف لم تَغرق لتضعَ حدًّا لهذه المأساة التى لا تنتهى؛ وفى هذا كشفٌ لكراهيتِه الدفينةِ للحياة (وإن أحبَّ ملذَّاتِها)... فلذلك عمد إلى تدميرها.

وتتجلَّى هذه الرغبةُ التخريبيةُ فى جريمته الثالثة، حين أحرق عشيقة أبيه بعد أن اغتصبَها، ليتصاعد من جثتها (الدخان الأسود)/ رمز جريمته السابقة. جُنَّ أبوه، وفرَّ من الدار إلى غير رجعة. والكاتب (نصف المثقَّف) يبرِّر هنا جريمته بأنْ لا ذنبَ للقاتل إذا كان المقتول هو من سمح له باقتناصِه (بنفس منطق «قتلَهُ مَنْ أَخرَجَهُ»)، وما دام المقتول يقدِّم للقاتل مسوِّغات قتله، فلا أملَ فى هذه الأرض!

ثم يصل إلى ذروة الغضب، فيقلب الأرفف، ويبعثر الكتب على الأرض، ويتساءل: «ما فائدةُ كلِّ هذه الأشياء بعد أن أموت؟ وهل سيذكُرنى يومًا أحد»؛ فقد كفر أخيرًا بالخيال، الذى لم يؤدِّ به إلا إلى الجريمة، التى افتُتِحَت بجدِّه الأكبر (رمز الخيال القوى الخالد القادر على مضاجعة الموت)، وانتهت بأفعالِه البشعةِ التى عمد بها إلى تدمير الحياة، التى لم يفلح الخيال فى أن يجعلَه قادرًا على التكيُّف معها، فألهمه القدرةَ على تدميرها؛ لأن الخيالَ بدونِ حكمةٍ، والعلمَ بدونِ أخلاقٍ، والثقافةَ بدونِ ترفُّعٍ، جوادٌ جامحٌ لا يمكن السيطرة عليه، وبوسعه أن يدمِّرَ كلَّ شىء!

ونجد صاحبنا فى النهاية يكتب وصيته، متمسِّكًا بالأمل فى الحياة الجديدة (بجسدِ كائنٍ جديدٍ)، أو التطهُّر من خطاياه عن طريق هذا التجسُّد المرتقَب، ويستسلم للمصير الذى يستحقُّه أمثاله، وهو النسيان، فيكتب:

«أوصيكم بأن تُحرِقوا كتبى كلَّها. لا تُبقوا لها أثرًا. أريدكم أن تمحوا أى أثرٍ لى على هذه الأرض، ولَيْتَكم تُحرقوننى أنا الآخر، واجعلوا من دخان حرقى غيمةً سوداءَ تلفُّ الكون».

وفى الختام، يتمدَّد على الأرض فاردًا ذراعيه وممدِّدًا ساقيه، بعد أن يحتسى بعضَ النبيذ، ثم تخفت الإضاءة التى تتركَّز عليه نائمًا على الأرض كأنه مصلوب، ويُظلم المكانُ بهدوء شديد. ولا نعرف هل انتهت المونودراما بموته، أم إنه نام تحت تأثير النبيذ، ليستيقظ فى الصباح التالى كى يواصلَ جرائمَه، على أن تكون كلُّ هذه المونودراما مجردَ مناجاةٍ عابرةٍ للذات، بفِعْلِ السُّكْر، لا بفِعْلِ صَحوةِ الضمير!

كلُّ هذه المونودراما مجردَ مناجاةٍ عابرةٍ للذاتِ، بفِعْلِ السُّكْرِ، لاَ بفِعْلِ صَحوةِ الضمير

الإجابة تكمن فى عنوان هذه المونودراما (أرض الدخان) الذى يتوسَّط الغلافَ الأمامى للعمل الصادر عن (الهيئة العامة لقصور الثقافة)، ومن أسفله اسم المؤلِّف (عماد مطاوع). فى اختيار هذا العنوان اعترافٌ ضمنى من المؤلِّف (عماد مطاوع) بأن الموت/ النسيان هما مصير ذلك الشخص المجرم. فكتابه (الذى سرقه من الكاتب الساذج ونسبه إلى نفسه) يحمل الآن –بقليلٍ من التصرُّف– اسمَ مؤلِّفٍ آخرَ هو (عماد مطاوع)، فارتدَّت الحيلةُ عليه، ووقع عليه أخيرًا الانتقامُ الذى يستحقُّه!

«ثورة الفانيليا» هو كتاب للمبدعة السكندرية هبة الله أحمد التى تعمل باحثة فى الصحة النفسية. صدر الكتاب هذا العام عن دار المثقف للنشر بالقاهرة. يبدو العنوان الفرعى على غلاف «ثورة الفانيليا» بمثابة تأكيد على حرص الكاتبة على إثارة الدهشة والتساؤل لدى القارئ حول النوع الأدبى الذى تريدنا أن ندرج فيه نصوصها. فثورة الفانيليا يتم رصد وقائعها وأسبابها عبر «رسائل من المطبخ». كيف يمكن أن تكون ثورة الفانيليا؟ وما الرسائل التى يمكن أن تكتبها امرأة ترصد ثورة الفانيليا من المطبخ؟!

المجاز والمطبخ فى «ثورة الفانيليا»

د. سيد ضيف الله

> يثور الكتاب على الرسائل الغرامية التقليدية التى كانت تسيطر عليها «الأكليشيهات» والمجازات الميتة

الرسائل نوع أدبى قديم، منه ما هو رسمى وكان يُسمى بالرسائل الديوانية نسبة لدواوين الحكم، ومنه ما هو غير رسمى أو اجتماعى وكان يُسمى بالرسائل الإخوانية نسبة لما يتم بين الإخوة والأصدقاء من مراسلات. لكن لم ينشغل النقد الأدبى قديمًا وحديثًا - فيما أظن - بدراسة الرسائل الغرامية باعتبارها نوعًا أدبيًا مختلفًا من النوعين السابقين من حيث الغاية منه وطريقة التعبير المتبعة فى كل منها. ومن الطبيعى أن تكون سرية هذه الرسائل الغرامية أحد الأسباب التى حالت دون دراستها بشكل نقدى، فهى شأن شخصى بامتياز فلم تُكتب للنشر العام. أقصد بالرسائل الغرامية رسائل الناس العاديين لبعضهم البعض، لاسيما أن العشاق كانوا فيما مضى يستعينون بكتيبات يشترونها من عند باعة الجرائد عادة لينقلوا منها أو يتعلموا منها كيف يكتبون رسالة غرامية، ومن ثم كانت تتواتر عبارات وتشبيهات حتى أصبحت عرفًا من أعراف الرسائل الغرامية المكتوبة فى زمن الخطابات الغرامية الورقية.

«ثورة الفانيليا» ثورة على الرسائل الغرامية التقليدية التى كانت تسيطر عليها العبارات الجاهزة «الأكليشيهات» والمجازات الميتة من كثرة تداول الناس عليها دون تغيير. وإذا كانت هيمنة التكنولوجيا على حياتنا جعلت الرسائل الغرامية نوعًا أدبيًا كاد أن يكون قد انقرض دون أن يُدرس، فإن سقوط المسافة بين المبدع والإنسان العادى فى عصرنا هذا يجعلنا نتساءل عن مصير الرغبة فى التعبير الغرامى عبر رسائل شخصية وكيف تتجسد أدبيًا وكيف تنجو من تقاليد الرسائل الغرامية القديمة لتثور على المجازات الميتة لتقدم وعيًا يثمن لحظات الضعف الإنسانى ويعيد الاعتبار للرسائل التى تُكتب لكى لا نرسلها لشخص معين، وإنما لتكتشف بها الذات نفسها وتتحرر بها من قيودها أو تستأنس بها آلامها. فضلا عن ذلك، فإن رسائل «ثورة الفانيليا» تتجاوز مأزق الجندرية لأنها لم تقع فى فخ وعى نسوى ثائر يحلق فى الهواء بعيدًا عن الملامح النفسية للمرأة العاشقة ذاتها لا سيما مع تبدل أحوال العشق.

تقدم هبة الله أحمد من خلال الإهداء أولى رسائلها بل الرسالة الأم التى تشتق منها رسائل ثورة الفانيليا كاملة. فالإهداء إلى الآخر الذى به تكتمل الذات، وهذا الآخر ليس رجلاً محبًا أو محبوبًا، وإنما هو الآخر الذى تجد فيه ذاتها بل ويعيد تعريفها لذاتها. إنه المطبخ. حيث المكان الذى يفتح لها أبوابًا من الحيوات الموازية ليصبح هو الكيان والكائن الذى لا يملها أبدًا.

«إلى الذى لا يملنى أبدًا. يفتح لى أبوابًا لحيوات موازية.. شكرًا لأن كلينا يعيد تعريف الآخر .. المطبخ وأنا» (ص٥).

من هذا الإهداء نفهم أن الحياة فى المطبخ حياة موازية لحياة واقعية تشعر فيها الذات الكاتبة بأنها عرضة لأن تكون موضوعًا

من مرحلة الكتابة إلى محبوب لتخفيف ما ينوء به القلب أو للعتاب أو لاستجداء وصل العيون إلى مرحلة الكتابة المخيفة «اللاهثة ككلب يركض بكامل قوته نحو عظمة بالحلم، يفيق منه جائعًا يتصبب عرقًا» (ص١٤).

الكتابة فى الغياب هى الكتابة بألف ولام التعريف، لأنه لا توجد كتابة فى الحضور، فحضور المتلقى يعنى أننا بصدد حوار أو حديث بين طرفين حاضرين، أما الكتابة فهى حضور لطرف هو المُرسل وغياب حتمى للمرسل له لحظة الكتابة، ومن ثم فالرسائل ذات معان مؤجلة ولا تكتمل معانيها إلا عند متلقٍ يهمه أمر هذه الرسائل. وبالتالى فغياب المتلقى أو حرمان الرسائل من أن تُكمل معانيها عند متلقٍ حُكمٌ مسبق من الذات الكاتبة على رسائلها بأن تكون تجسيدًا لحالتها النفسية المتأرجحة بين قدرين تريد الهرب منهما.

تواجه الذات الكاتبة حقيقة كتابتها لرسائل لا تصل لمن كُتبت له لكنها تختار أن تستدل على تلك الحقيقة بطريقة غير مباشرة، حيث التشكك فى الغاية من رسائلها لأنها لم يتم الرد عليها برسالة واحدة من المحبوب إليها!

«لم تأتنى رسالة أبدًا مما يجعلنى أتساءل أأكتب لك أم لى ؟!» (ص٨٠).

إنها كتابة فى غياب المحبوب الذى يمكن أن يملّ منها لكنها كتابة فى حضور الذات أمام نفسها فى سياق المطبخ بوصفه الآخر الذى لا يملّ منها ولا يفرض عليها التغير أو التبدل أو أن تكون شخصًا آخر غير نفسها. وبالتالى تأتى رسائل الذات من المطبخ دون تحسينات للكلام ودون مقاطعة ودون خوف من أحكام وتصورات معلبة جاهزة. إنها كتابة تشبه الحديث لمستمع جيد لا يقاطعنا ولا يحكم علينا.

«الكتابة إليك يا كليمى..

هى حديث مكتمل الأركان له صوت واحد هو نقر أصابعى على أزرار اللاب توب أو الاهتزازات البسيطة لحروف الموبايل، أتبادل الأحاديث معك بسهولة، بدون ارتباك، ولا خوف، لا أضيف تحسينات للكلام، ولا أخفى أجزاء منه خشية الملام»(ص١٣٥).

إنها كتابة إلى كليم لا يصدر عنه أى رد فعل سوى رفع حاجب للتعجب أو للتحفيز للاسترسال فى الكتابة التى تشبه الحديث. ولهذا، ليست الكتابة كالحديث، وإنما هى مهرب من الحديث مثلما أن



هبة الله أحمد

للملل. وهذا فى حد ذاته، نفى لكل احتمال للشعور بالسعادة. الملل فتور للمشاعر، وفقد للشغف بأى شىء، ومن يشعر بالملل يتألم لكنه قادر على أن يتجاوز شعوره بالبحث عما يثير شغفه ويجدد رغباته، لكن ما هو أقسى من الشعور بالملل هو الشعور بأن شريكك أو الآخر الذى تعيد تعريف ذاتك به قد ملّ منك. وهنا عليك إما أن تتغير لتثير رغبات الآخر الملول أو ترتمى فى أحضان الآخر الذى لا يملّ منك أبدًا(المطبخ).

وهنا نجد المطبخ فى رسائل ثورة الفانيليا له وظيفة مختلفة عن التصور الشائع لوظيفته فى الكتابات النسوية، وبوعى شديد هبة الله أحمد هذين التصويرين المختلفين:

«المطبخ مهربى، محاولة الانفراد بهواجسى التى أصبحت أشبه ببندول ساعة قديم أصابه الخرف يتأرجح بين قدرين ...علنى أتخلص منها.

(...) قالت لى صديقتى: وجود المرأة بالمطبخ لفترات طويلة وشغل البيت هو أشبه بمعتقل مجتمعى لها، ومحاولة تدجين مستمرة لخيال المرأة.. بوابة لحيوات تمنيت عيشها، ولوحات دموية لانتقامى وفتكى بك قبل اندفاعى لأحضانك»(ص-ص١٤-١٥).

إن رسائل ثورة الفانيليا تميزت بأنها رسائل من المطبخ، وهذا المكان بوصفه موقعًا ثقافيًا شكّل كل عناصر الرسائل من مُرسل ومرسَل إليه ورسالة. فكتابة رسائل من المطبخ هى كتابة فى الغياب، غرضها إحصاء ما فى القلب من طعنات» لذا تخرج كلماتنا لازعة مُبهّرة تدمع العين وتسيل الأنف فنتهم البصل بالرغم من براءته بالدموع» (ص٩).

فالكتابة فى الغياب ليست كتابة لمحبوب لأنها بالأساس لن تُرسَل له حتى لو طبعت ونُشرت فى كتاب، إذ يبدو أن ثمة انتقالا



المطبخ حياة موازية للهروب إليها من الحياة خارجه.
إن الهروب من الحياة الواقعية خارج المطبخ إلى الحياة مع المطبخ شديد الصلة بالهروب من الكلام إلى الكتابة. فالذات الكاتبة تفضل الكتابة على الحكى المباشر حتى لا تتكشف بالكلام ندوب الروح المتراكمة.
«أكتب إليك من جديد رسالة لن أبعثها لك أبدًا، أفضل الكتابة عن الحكى المباشر، ففى الكتابة لن تعرف أبدًا إن كانت الحروف تخرج صرعى أو متقافزة من الأصابع، لكن فى المهاتفة تكشف الندوب المتراكمة فى الصوت.» (ص١٦).
وعلى الرغم من أن الكلام يطير فى الهواء؛ فإنه وحده الأكثر كشفًا عن ندوب الروح، لكن كشف الندوب لا يضمن النجاح فى الوصول إلى علاج ناجع لها إذا لم يكن كليمك خبير بك أمين عليك. ولهذا قد تكون الكتابة اعتماد على الذات فى علاج الندوب حين يكون توثيق لحظات الضعف أمام المحبوب وسيلة الذات الكاتبة للتحرر منه أو للاستغاثة من التورط بالنفس.
«أكتب كاستغاثة متورط بنفسه، (...) أعرف بأننى امرأة قوية، (...) لن تتصور أبدًا طعم الضعف المر فى فمها وعلى أطراف أناملها حينما توثق ضعفها وهذيانها أمامك، ترتجل كل يوم غابة من أحلام وأفكار تنصب فيها متاهتها مهرجانًا.» (ص١٣٤).
الكتابة وسيلة للهروب وللتوثيق فى آن لما نهرب منه. وبفضل هذه الوسيلة يمكن إعادة تعريف الذات والآخر وإعادة رسم العلاقة على نحو يحقق التوازن النفسى والتحرر من التورط فى الوجود فى عالم غير آمن أو مع شخص محبوب لكنه غير أمين عليك ليس لشىء سوى أنه سوف يغدر بك حين يملّ منك.
كتابة «رسائل من المطبخ» هى فعل مبنى على تصور للمطبخ بوصفه موقعًا ثقافيًا وليس مجرد فضاء خال من الدلالة الثقافية والاجتماعية. فالمطبخ موقع ثقافى فيه استطاعت الذات الكاتبة أن تحوّله من مكان مخصص للنساء لتجهيز الطعام باعتباره وظيفتها ومسئوليتها وحدها إلى مكان تجهز فيه مجازات تعيد من خلالها تعريف ذاتها بل وتعيد تعريف الحب ذاته ومن ثم تقوم بتمثيل المحبوب الغادر على نحو يليق به فى عالم من صنعها وحدها.
فالذات الكاتبة تكرر استخدامها لضمير الجمع المعبر عن «معشر النساء» لتكشف عن صفات محددة للنساء قد يجهلها القارىء أو المحبوب الغادر المفترض أن ترسل له رسائله.
« فالكتابة لدينا يا صديقى
أقصد بـ « لدينا » نحن معشر النساء، بكاء موثق حينما يخوننا الحديث» (ص١١).
ثم تكشفى الذات الكاتبة عن التلامس الجسدى كوسيلة نسائية لتوصيل الرسائل بقولها:
«نحن معشر النساء نشبه القطط كثيرًا فى تمسحن فيمن يحببن بصفة خاصة، ومن حولهن بصفة عامة، نصرح بما نريد عبر اتصال جسدى مباشر، أقول أحسنت بضغة على الذراع أو الفخ، أيهما أقرب.» (ص٥٧).
وإذا كان تمثيل الذات النسائية الجماعية باعتبارها قططًا تتمسح بمن تحب، يكشف عن امرأة فى علاقتها بمن تحب، لكن تمثيل نمط آخر من النساء الخطرات جاء فى سياق آخر؛ حيث نكتشف بناء علاقة مشابهة بين بعض النساء الخطرات والفلفل الأسود.
«أحب الفلفل الأسود بشكل خاص؛ أعتقد أنه يشبه بعض النساء الخطرات التى تكمن ثورتهن خلف مظهرهن الضعيف، فالفلفل الأسود يبدو متواكلًا فى بداية حياته حيث ينمو فى تعريشات صغيرة مستندة على أشجار ضخمة، أوراقه إبرية رفيعة مع خيط طويل رخو من حبيبات متدلية توازى أوراقهن فتعطيك الإحساس بما تبديه المرأة من تبعية وخنوع، وفى أثناء تجفيف تلك الحبيبات تنكمش ويغمق لونها، وما إن صارت تحت ضرسك تقلب لحظتك فى لحظة.. واااااو وعمل جيد.» (ص٧٠).
ومن معجم المطبخ أيضًا تنسج هبة الله أحمد صورة أخرى للنساء كاشفة عن التنوع فيمن بينهن، فالنساء أشبه فى تنوعهن بـ «شوربة الخضار»، لتبدأ فى رصد صفات المرأة البطاطس والمرأة الفاصوليا والمرأة البازلاء ...إلخ.
«لدى هوس متفرد بشوربة الخضار، كيان دافىء يشبه النساء كثيرًا، فهى براح رحب جميل سخى يحتمل أى شىء وكل شىء، يعج بالألوان وتماهيها بين بهجة الجزر، وحيادية البطاطس، وقوة البازلاء، ونضرة

> تواجه الذات الكاتبة حقيقة كتابتها لرسائل لا تصل لمن كُتبت له لكنها تختار أن تستدل على تلك الحقيقة بطريقة غير مباشرة

الفاصوليا والطغيان الهادر لرائحة الكرافس ...(...) أخبرتني جدتي أن لكل امرأة نكهتها ورائحة تميزها بما يشبه البصمة لكنني ما إن أصنع شوربة خضار حتى أجد المطبخ امتلأ نساء كثيرات حولي، أتين كلهن إليّ يضحكن ويبكين ويرقصن ويسبّن ببذائة، ويهمسن بفحش ووقاحة». (ص٩١).

سبق وأن استخدمت الذات الكاتبة ضمير المتكلم الجمعي الدال على (معشر النساء)، ومع ذلك لا نجد تحديدًا لها ضمن تمثيل (النساء شوربة خضار)، وذلك لأنها أقامت اختلافًا مع الذات النسائية الجمعية على مستوى المجاز حين قاربت بينها كذات كاتبة وبين الفراولة كنموذج تتمنى أن تكون مثله حيث الحلاوة واللذوعة معًا.

«أجد الفراولة شيئًا استثنائيًا .. تشبه إلى حد بعيد امرأة فواحة .. طالما تمنيت أن أكونها. حضور باهر بألوان متقدة، وطعم يجمع ما بين الحلاوة واللذوعة. ذلك التضاد الداعي الرافض على حد سواء يشبه الفتنة المبطنة لكل ما هو حي» (ص٨٠).

وتتطور العلاقة بين الذات الكاتبة والفراولة إلى تمثيل ممتد تضفي عليه ملمحًا دراميًا حين تستحضر صورة أحد العابثين على وسائل التواصل الاجتماعي بالفراولة نازعًا عنها النقاط البيضاء بالإبرة كفعل تشويه غرائبي للفراولة نموذج المرأة الفواحة.

«تذكرت مستاءة صورة على الفيس بوك لحبة فراولة خالية من تلك الحبيبات الرفيعة التي تشبه حبة الخال على وجوه الحسناوات، انتزعها أحدهم بإبرة كروشية صغيرة نتيجة لإحدى نوبات الملل والفراغ أو الدونية»(ص٨١).

وإذا كانت الفراولة نموذج المرأة الفواحة يتم تشويهها خارج عالم المطبخ، فإن الأنوثة الفياضة تتجسد في معجم المطبخ المجازي من ذلك المزيج بين القرفة والفانيليا والذي يشحذ الهمم للتحدي، ويثير الشهية، ويمد الذات الكاتبة بطاقة من اللطاقة غير المحدودة.

«أحب رائحة القرفة المختلطة بالفانيليا بشكل لا يُصدق، تثير شهيتي رائحة الفانيليا، وتمدني القرفة بطاقة من اللطاقة غير المحدودة، لسعتها مع حدة رائحتها تشبه الأنوثة الفياضة التي تشحذ الهمم للتحدي» (ص٢٧).

إن إثارة الشهية بفعل مزيج القرفة والفانيليا يعني أننا أمام فعل «أكل» نهم مصحوبًا بسعادة أو نشوة ما، فالربط بين هذه المزيج والأنوثة الفياضة يسمح بالوصل بين الأكل والحب أو بين الشهية والنشوة، لاسيما أن تمثيل الحب وفق معجم هبة الله المجازي المشتق من عالم المطبخ هو تمثيل لعميلة أكل لمن نحب ليتحول ليكون بعض الذات بالفعل بفعل الهضم أو الاستيعاب أو صهر المحبوب في الذات العاشقة. ومن ثم يأخذ مشهد أكل الحبيب المتخيل أو المرغوب فيه تفسيرًا مختلفًا عما هو دارج في الثقافة السائدة وإن كان البعض يمكن أن يستخدمه في سياق الرغبة الجارفة على الاشتمال الدال على الوصول لذروة العشق. وهو في كل الأحوال مشهد يجسد الحب كما تريد أن تعرفه الذات الكاتبة حيث لا ملل ولا غدر.

«وأنا أزج الصينية في الفرن تسألني الشواية التي أهم بإشعالها: هل ستشعرين بالشبع إن أكلتي من تحبي؟

(...) هل تستطيع أن تجيبني أنت يا صديقي؟

هل سنشعر بالشبع إن أكلنا من نحب؟»(ص٤٤).

إن تمثيل الحب باعتباره هضم الذات العاشقة للذات المعشوقة حتى تكون جزءًا منها، هو تمثيل يعكس تصورًا للحب يتضح بالكشف عن مهارتين مترابطتين في هذا التمثيل الممتد عبر أكثر من مشهد؛ المهارة الأولى مهارة صنع الطعام حيث تمنح الطابخة الطعام من روحها.

«جدتي كانت تقول: العجين يأخذ من روح عاجنه»(ص٤٦).

أما المهارة الثانية فهي مهارة تذوق الطعام أو التهام الأنثى من العاشق الذواقة.

«العاشق المتمرس هو من يتقن حياكة بداياته كما الذواقة عند الأكل ليلتهم أنثاه/ وجبته الكاملة.»(ص٩١).

إن تمثيل الحب على هذا النحو يجعل من الحب خارج عالم المطبخ مشاعر سطحية لا تستحق أن تُعاش فضلا عن أن يُطلق عليها حب. ومن هنا كان من الطبيعي حتى تنسجم المنظومة المجازية الرسائل هبة الله أحمد أن تقدم المحبوب خارج عالم المطبخ في صورة الأطباق الدائرية المسطحة حيث «دائرية الأطباق تذكرني بمراوغاتك، فأنت تهرب من الزوايا الحادة ولا تتفق مع نزاهة الزوايا القائمة، كما أنها تشبهك في تسطيح ألمي كما يتسطح بها الأرز وخيوط المكرونة المتشابكة.»(ص٧٨).

ومن هنا، كان القرار الذي اتخذته الذات الكاتبة منذ قررت الهروب إلى المطبخ لتوثيق ندوب الروح هو القيام بثورة تشبه ثورة الفانيليا فبينما تقوم الفانيليا بطرد الروائح الكريهة من الأطعمة تقوم الذات الكاتبة بطرد المحبوب الذي يسطح آلامها ويراوغها ويشعرها بالملل منها. وهنا الطرد يأخذ شكل تحويله إلى شيء ملقى على أرفف الأطباق لا دور له في عالم المطبخ الذي صنعته لنفسها بنفسها لتعيد تعريف نفسها به.

«لُذت بالمطبخ لأنعم بالدفء وأتلذذ بتشيؤك في كل شيء»(ص٢١).

وفي الختام أقول، حاولت أن أتلمس شبكة علاقات مجازية قامت هبة الله أحمد ببنائها بوعي شديد فيما أظن، لتكتب لنا رسائل يصعب إدراجها بسهولة ضمن الرسائل الغرامية التقليدية فهي رسائل فيها من التخييل والحبك ما يجعل منها قصًا وإن كان هذا القص قد اتخذ قالب الرسائل عوضًا عن البوح بالحكي.

> تنسج هبة الله أحمد من معجم المطبخ صورة أخرى للنساء كاشفة عن التنوع فيمن بينهن

يستمد الشاعر أشرف البولاقى أساطيره الشعرية من الواقع؛ حيث اتكأ على صناعة الأساطير التى يمكن له أن يعيش من خلالها، ملتحما بخيامها الواسعة عبر دروب اللغة الشعرية، فلكل واحد منا أسطورة يؤمن بها ويدور حولها، بل تصاحبه عبر الزمان والمكان، وقد كان للشاعر القديم أساطيره الخاصة، يحاول أن يخلقها، فتمده بروح الشعر وصوره وأخيلته وموسيقاه، فالبولاقى إذن هو ابن هذه الأساطير الضخمة التى توارثتها الأجيال عبر الزمن. تجلى هذا الحس الأسطورى فى ديوانه الجديد «واحد يمشى بلا أسطورة» الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وهو واحد من الأسفار الشعرية المربكة فى تجربة الشاعر، فهو عابر للنصية والزمكانية على حد قول باختين؛ لأن الشاعر يحلق بعيدًا عن العالم، وفى الوقت نفسه مرتبط بحواديت الأرض وقضاياها.

أساطير الواقع فى شعر أشرف البولاقى

د. أحمد الصغير



قدّم الشاعر أشرف البولاقى من قبل الكثير من الأعمال الشعرية والقصصية والفكرية، مشغولا بقراءة العالم وقضايا واقعه المأزوم. ومن أعماله (جسدى وأشياء تقلقنى كثيرا، سلوى وِرد الغواية، والتين والزيتونة الكبرى وهند، رسائل ما قبل الآخرة، أشكال العدودة فى صعيد مصر، مصر وأنا وثورة الفيس بوك، كتاب الأصدقاء).

انشغل البولاقى فى هذا الديوان الذى جاء فى شكل قصيدة شعرية طويلة بخلق أساطيره الشعرية داخل القصيدة، وإن كان العنوان فى صيغته المباشرة يقول عكس ذلك، هو يمشى بلا أسطورة واحدة فقط، لكنه يمشى بأساطير كثيرة تتغير بتغير الزمان والمكان، منشغلا بصورة الإنسان الذى يمشى فى الحياة متأملا ذاته، فلا يمتلك أسطورة يعيش فيها، لكل إنسان أسطورته التى يخترعها من داخله، مُحَدِّثا العالم الخارجى عنها، وعن أحلامه وطموحاته وأفكاره الإنسانية، فعنوان الديوان يحمل قراءات متعددة، وفى ظنى أن القراءة المنطقية التى تأتى من خلال الفعل القرائى، تتشكل من مفردات ثلاثة (واحد يمشى بلا أسطورة) تشى المفردة الأولى فى سياقها التركيبى الحاضرة فيها أن الشخصية الشعرية داخل القصيدة، لا تتميز عن غيرها من الشخصيات الأخريات فى العالم المحيط. كما أن المفردة الثانية (يمشى) تبوح بصورة كاملة عن المشى الدائم فى ملكوت الله بحثًا عن حقيقة غائبة أنهكت صاحبها فى سنوات عمره الخمسين، ففعل المشى نفسه يتماس مع حال الصوفى الذى يمشى بلا هدف أو دليل معين. ثم تأتى الثالثة (بلا أسطورة) مستخدما الشاعر لا النافية التى تنفى صفة الأسطورية عن ذات الشاعر/ البطل. بل تحدد ملامحه الخارجية أنه لا يمتلك مشروعات كبيرة، بل يبحث عن ملامحه الصغيرة جدا فى وجوه العابرين على الأرصفة، أو القائمين فى ميادين الألم. ومن ناحية أخرى نلاحظ أنه لا يؤمن بأساطير الأولين غير معول عليها، بل راح يفكك ماهيتها، عابثا فى وجه الأحجار المظلمة، كى يصنع أسطورته فى القصيدة، فتصبح هى الأسطورة الخالدة التى أفنى الشاعر حياته فى البحث عنها، كما أن الرموز الأسطورية المخترعة فى البدء كانت نواة للعلوم التى نحيا بها الآن فى عصرنا الراهن، ففى البدء كانت الأسطورة/ الكلمة إن جاز القول، ومن ثمَّ؛

فإن قصيدة البولاقى تكسر حاجز الوهم الأسطورى المتوارث، لتبنى أسطورة شعرية ذات ملامح جديدة من خلال تشابك الشعرى بالقرآنى، فيقول الشاعر:

«لماذا قلت لامرأتى استريحى؟
كان حدثنى الرواة
بأننى سأموت
بعد دقيقة خضراء
أو آوى إلى جبل
فيعصمنى من الرؤيا
خرجتُ أنام عند البحر
كان قد اختفى !»

تتجلى فى المقطع الفائت بنية السؤال المشاغب، لماذا قلت لامرأتى استريحى؟ فيطلب من الزوجة المحزونة أن تستريح، لتعرف حقيقة الحياة التى تحياها الذات الشاعرة فى هذا العالم؛ ليبدأ حديثه من خلال صيغة لغوية تعتمد على ثقافة الخبر فى التراث العربى، (كان حدثنى الرواة) هذا التركيب اللغوى المكتنز بتراث واسع وثقافة تعتمد على الحديث المتواتر من خلال رواة عدول أو مجروحين، بلغة أهل علم الحديث، وقد استمد الشاعر من هذه اللغة روح ثقافته وفنونها، ممتزجا بحسه القرآنى مستدعيا صورة ابن نوح الذى تمرد على دعوة أبيه نبى الله نوح عليه السلام، وقال سآوى إلى جبل يعصمنى من الماء، فتحول الماء عند البولاقى فى القصيدة إلى الرؤيا، ليصنع بذلك كسرا لحاجز التوقعات عند القارئ، فيستبدل الرؤيا بالماء. وكأن الرؤيا هى استشراف القادم والبعيد والمهمل الذى لن يجىء فى الحقيقة.

تبدو حركة القصيدة فى شعر البولاقى، قلقة وكأنها على ظهر ريح عفية تقلب كل مستقر وعابر، فيرتكز على أفعال شعرية كثيرة داخل سياقاته المربكة، فتصنع لحظات ممزقة بألوانها المتداخلة، متضامة فيما بين فروعها وأنسجتها وخلاياها المجازية. فجاء البحر هدفا فى ذاته، كى تستريح الذات على شواطئه النائمة، فتحدث الكارثة أنه قد اختفى! البحر لن يختفى فى الحقيقة، بل صار رمزا شعريا داخل التركيب المجازى، و جزءا من واقع فنى مربك. ويقول الشاعر أيضا فى القصيدة نفسها متناصا مع قصة النبى يوسف عليه السلام، مستخدما لغة قرآنية خالصة:

«أبصرت اثنى عشر حرفا من دمى
وحديقة مهجورة
والشمس والقمر اللذين
وصاحبى
ورأيت قافيتى
يمن بها على الفقراء
والموتى»

يبحث الشاعر عن ملامحه الصغيرة جدًا فى وجوه العابرين على الأرصفة أو القائمين فى ميادين الألم

يقف الشاعر وحيدا أمام قصيدته الشعرية، مرتديا قناع النبى يوسف عليه السلام، ومستلهما الحوار القرآنى بين يوسف وأبيه يعقوب عليهما السلام، ومن ثمّ فإن التداخل النصى ينتج نصا ثالثا مزيجا بين القرآن والشعر، وكأن استدعاء النص القرآنى يمنح القصيدة عالما مفتوحا على تراث إنسانى واسع، لتصبح القصيدة فى حالة حجاج دائم وحوار إنسانى متصل. مرتكزا على استرفاد الموروث بأشكاله كافة. ويقول مستدعيا صوت الشعر الجاهلى، متمثلا فى قول عنترة بن شداد العبسى:

هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهمِ

فيقول البولاقى:

«هذى ديار أبى،
وتلك مرابعى
هل غادر الشعراء ؟
يا هند افتحى
طرق الجنود الباب
واعتقلوا هناك أصابعى»

تبدو صورة الشاعر القديم ذات طابع فنى مغاير فى قصيدة البولاقى، حيث إنه يتمثل الحنين فى استدعاء صورة الثقافة العربية من خلال ديار الأب ومرابعه المنتشرة فى صحراء الجزيرة العربية، مستنطقا صوت هند/ الرمز التى تخاف على حبيبها، تمرد أبيها وهوسه بتفكيك التراث وتنقيته من شوائب الزيف والخيال الذى صنعه المؤرخون والكتبة. وتأتى الجملة السياسية كى تقصف بأصابع الشاعر وهى تمثل رمزا لفعل الكتابة ووجع القصيدة وآلامها. ويقول البولاقى فى مقطع ثالث:

«أنا واحد أمشى بلا أسطورة
وأخاف من كتب النحاة!
ومن حديث الأنبياء عن القيامة!
لأن حرائقى منشورة.
تمتد من شجرى.
إلى كهف.
سيعصمنى من الشعراء.
حين يطالعون على يدى وشم الكواكب»

يستخدم البولاقى الجملة الشعرية المباشرة من خلال اعترافه الذاتى معلنا أنه بلا أسطورة، ويخاف من كتب النحاة ومن حديث الأنبياء عن القيامة.. تبدو القراءة المباشرة عاجزة عن الكشف، ومن ثمّ يلجأ المتلقى لأدوات القراءة التأويلية فى بنية النص، لتكشف هذه القراءة عن استخدام مفردات ذات حمولات معرفية خاصة فنلاحظ استخدامه لمفردات (النحاة، حديث الأنبياء، القيامة، حرائقى، شم الكواكب) جل هذه المفردات السابقة تصبح رموزا مستعارة، يسلك الشاعر من خلالها دروبا مشغولة بالسخرية من هيبة التراث وتقديسه لدى عامة الناس، بل التهيب من كل ما هو قديم. فيبوح النص الشعرى عن علاقة الذات بمناطق تراثية تحتاج إلى النظر فيها وتنقيتها من شوائب الخيال والغيبيات التى يؤمن بها عامة الناس، بل يخافون من الاقتراب منها. هروبا من سلطة المجتمع وقمعه. يدفعنا نص البولاقى إلى تحريضنا على التمرد التاريخى والكشف عن حقيقة النصوص وصحتها.

أسطورة المكان واستيهامات الحالة النصية فى «خافية قمر»

محمد عطية محمود

فى رواية «خافية قمر» للروائى الراحل «محمد ناجى»، يبدو الطرح الروائى الجدلى الشائك معانقًا إلى حد بعيد سمات أسطورية وتحولات شخصية باحثة عن دلالات وجودها ومدى عمقها فى تاريخ خاص يتعانق مع تاريخ عام (ربما كان مصنوعًا على مستوى الحبكة الفنية التى يرتئيها النص للواقع من حيث الشكل، أو للمناقشة ومحاولة التحليل وسبر الغور من حيث الرؤية الموضوعية للنص الذى يماثل الواقع إلى حد كبير، وقد لا يعادله)، حفرًا فى عمق موروث/ تاريخ يلتبسه التخيل والعبث، يشتبك فى طور تحولاته مع واقع/ حاضر قد يكون أشد إيلاما وعبثية، ودخولا فى منطقة الصراعات النفسية والهواجس التى تنتاب السارد العليم للنص/ الروائى الذى يرتحل عبر مساحات الزمان والمكان ليقدم هذه المعالجة الروائية للواقع أو الصورة المستبطنة منه.. ما يتكئ على جو أسطورى بسحر الواقع، موازٍ ومشبع بالحكايات والرموز الدالة على المكان/ اللا مكان القابع فى الذاكرة، والذى يمثل نموذجا سحريا، ويتمثل للذات الساردة كمركزية نفسية تعطى للعمل الروائى بعدا رؤيويا مؤسسا لحالة من الانغماس والاندماج فى تفاصيله، والتورط بالحس الذهنى به فى طور آخر من أطوار البنية الروائية المتشعبة، والتى تكاد تشبه المتاهة التى يضع فيها النص سارده الموشوم بالحيرة والانغماس فى اليقين واللا يقين اللذين تسفر عنهما حالة سبر الغور، ومن

> يتكئ النص على جو أسطورى بسحر الواقع، مواز ومشبع بالحكايات والرموز الدالة بما يقبع فى الذاكرة

خلال تلك الرؤية المضببة للواقع، أو الواقعة تحت تأثير هاجس الوجود فى تلك البؤرة النفسية/ التاريخية التى تنتهج الحفر فى تاريخ الذات المرتبط بتلك الحالة الأسطورية، والمتخيلة فى ذات الوقت، وتقليبها على جمر الوجود المخاتل، من خلال العديد من علاقات التناص بين الشخوص والأحوال التى تمثل عصب العمل الروائى.

تبئير المكان

ذلك المكان الذى يستولى على ذهن المتلقى، ويتفاعل معه انطلاقًا من العنوان الدال الجدلى «خافية قمر»، الذى يكرس له ويلعب على حدوده المعنوية قبل حدوده المادية، أو التى تثير فى الذهن تلك الانتقالات الوامضة التى تجعل منه مناطا للعبث والتأثير النفسى الموغل فى تركيب الشخصية، ومن ثم تحولاتها التى تمثل حالة من التمرد على الذات والمكان، بتلك السحرية والغموض التى تغلفه، فمفردتا: «خافية»، و«قمر» تمثلان تلك الإحالة على واقع سرى ربما كان متخيلا فى الموروث الشعبى البدائى، ينبئ عن غموض الحالة السردية التالية، ويلعب على تأثيراته كمكون للمكان على مدار السرد وتفاصيله، ما يعمق من سحرية الحالة بداية؛ فالخافية التى تستمد معناها من الخفاء أو الاختفاء أو البعد الما ورائى غير المنظور للمادة، والذى يلهب الخيال ويجعله كالحقيقة أو هو الحقيقة ذاتها، تمثل تلك الحالة الأسطورية التى يصنع منها النص حالته المفارقة، مع اشتعال الالتباس للوهلة الأولى مع مفردة «قمر»؛ فهل القمر هنا هو القمر المادى الذى يختفى ويلوح تبعا لمدارات وجوده، أم أن القمر هنا هو ذاك المعنى المتوارى لتلك الشخصية التى تمثل أيقونة وأسطورة للمكان ترتبط به على نحو ما يشير النص فى القول المفتتح للمقطع الثانى الذى يعنونه الكاتب بالخافية:

«هنا على الحد الفاصل بين نور وعتمة، ليل ونهار، لو دحرجتنا الريح قليلًا أحرقتنا الشمس، ولو طوحتنا للخلف سقطنا فى هاوية العتمة».

ذلك التقديم الذى يعمِّق من قيمة المكان كركيزة/ بؤرة تقع فى بؤرة أخرى أكثر اتساعا على المستوى النفسى الدلالى هى بؤرة الشعور، التى تتوالد بها الحكايات ويعاد تدويرها لبيان مدى التورط والاستغراق فى حالة الهوس الجدلية المتشبع بها النص على مداره، وترتكز عليها تلك الاستيهامات التى يسوقها الراوى فيما بعد، كوحدة تالية غير منفصمة عن تلك الرؤية المشبعة بالإقصاء منذ البداية والانزواء فى ركن من أركان المكان/ على حافته تمارس فيه الذات بكاءيتها على ما يفرزه المكان من عوامل للدهشة والأسطورة، والاستلاب المعنوى نهاية، كما يشير هذا المقطع الاستهلالى، ما يدل على قيمة الرمز الذى يبثه فى تضاعيف



يلعب محمد ناجى على عمليات التوازى والتماهى بين الشخصيات الرئيسة فى متن الحكاية

محمد ناجى

الحالة الحرجة المرتبطة بالوجود فى المكان، حيث يعمد الراوى لرسم الأبعاد النفسية والطبوغرافية للمكان من خلال قوله: «لم تكن سلمى تهزل حين نصحتنى ألا أقترب من خافية قمر، من هناك تبدأ الخافية، تحت هذا الخلاء الواسع من الأرض ترقد قمر فى العتمة، هكذا كتبت لها الحياة منذ حلت عليها لعنة إدريس البكاء، حين يعبر الرجال تناديهم ومن يلتفت تحل به اللعنة، فتنشق الأرض تحت قدميه ويهوى إلى ملكوتها السفلى».

جذور الأسطورة، والتناص معها

هنا تتجسد إلى حد بعيد أسطورة تلك المرأة (قمر) التى تعد أيقونة للمكان وللوعى المتجذر فى الذهن العام، ويتشربه كل من ينبت على تلك الأرض أو فى حدود المكان، لترتبط كل الأفعال والحركات الخارقة فى تلك البيئة بتلك الأسطورة التى يستلهمها النص الروائى، ويلعب على تأثيرها البالغ الدال على مدى الوقوع فى وهدة الخرافة والعشق الذى بلا غاية، عشق الرهبة والخوف والجنوح خلف الغيبى والمتوارى ففيه يكمن سر هذا الوجود، حيث يرتبط بها الوعى الجمعى المتوارث تكريسا مفهوم اللعنة التى قد تتناص فى الوعى الشعبى مع أسطورة النداهة:

«كل بيوت القرية تولى ظهورها لخافية قمر.. من قديم الزمان يجعلون الأبواب والشبابيك جهة الشرق، أما الغرب حيث توجد الخافية فليس سوى جدران صماء تصد عنهم نواح الغائبين وتدور منازل القرية حول الخافية كهلال يرتكز أحد طرفيه على التلال العالية، وينتهى الآخر عند الجسر الخشبى الذى يعبره الذاهبون إلى المدينة، وحول صدر الهلال تلتف الحقول الخضراء وتدور السواقى».

ذلك الوجود الجغرافى الذى يجعل تلك الخافية جزءًا ملتبسًا ومتعشقًا بالمكان، ومكونًا من مكونات الوجود التى تختلط بتفاصيله ومصادر الحياة فيه، وكمشارك حيوى برغم ما يحمله معناها من قوة خفية جبارة تلتمس دائمًا تلك الهالة السحرية الغامضة التى تورد المهالك، وهو التناقض الذى تشعله المفارقة بين عناصر الحياة والفناء من خلال هذا الفضاء المختار، ذلك الذى يضرب به النص الروائى فى أغوار تاريخه الخاص باستدعاء شخصيات ربما التبست بها كشخصية الجد «إدريس البكّاء» الذى يمتد تأثيره أيضًا فى ذلك الوعى المسكون بالخرافات والهواجس التى تحكم الوجود، وتعمل على توثيق الحالة الميثولوجية التى تضع بصماتها على الوعى الجمعى لهذه البيئة، وهذا الذهن المنشغل بهذا التاريخ:

«كان للملك إدريس البكّاء ساق من خشب وذراع من حديد، حارب فى شبابه حتى ملك هذى القرى والكفور، ونشر خيره على البلاد واستقر له الملك فى كهولته بعد أن فقد يده وساقه فى حروبه الطويلة، فعوَّضه طبيبه مشكاح عما فقد بيد صنعها أمهر الحدادين، وجعل فى طرفها منجلًا فى حده الموت، وصنع له أمهر النجارين ساقًا من خشب يدب بها بين رعيته ليدبر أمورهم ويوزع الأرزاق».

وهى السمات الأسطورية المنطبعة فى ذلك الوعى الذى لا يستطيع الخروج من تلك الدائرة الخرافية التى يصنعها التاريخ الموضوع كما أشرنا، من خلال تلك السمات التى تروى غلة الضمير الإنسانى القائم على تلك الهلاوس الجمعية التى يعيش فيها المجتمع وتعتنقها البيئة التى لا تتوقف عن إنتاج المزيد من الخرافات والاستيهامات التى تجعل للحياة فى تلك المفازة مستساغة إلى حد بعيد، تعيد إلى الأذهان دائما أسطورة صناعة الرمز الذى يملك مقومات الحلق كإله أو نصف إلهى، كما فى التراجيديات الإغريقية، برغم عجزه/ عدم اكتماله المادى.. لتتراءى فيها تلك الأشباح والنماذج بذلك التواتر وبهذه التراتبية فى طبقات الزمن والوعى معا، فالوعى الجمعى أيضا يرتهن ويرتبط برمز آخر من رموز البيئة، تمارس الوجود المخاتل فى هذا الواقع الجديد الموازى للتاريخ القديم/ المثال.. التى نجدها فى شخصية الوالد/ المجروح، الذى يتناص مع شخصية الملك، ويتماهى معه فى الوعى بأسطورة جرحه النازف الذى يخلق منه وجودا مغايرا ملتبسا بالتدليس والعار والخيانة، كإعادة إنتاج الحالة الأسطورية بكافة ما ينتقصها من عجز وعدم اكتمال، والذى يشكل وجوده هذا الضغط النفسى الهائل على وعى الشخصية الساردة/ الذات المأزومة بقضية وجودها:

«هو أبى ولكننى لم أر منه إلا أقل القليل، ولا أستطيع أن أخمن طول قامته ولا لون عينيه فأنا لم أشهده أبدا إلا راقدا، يتململ فى الظلال وكل ما أذكره منه ظل ساعده الممدود على الحائط حين كان يومئ لسلمى ونتن جوفه وشفتيه الملتويتين تتمتمان بالأوراد ولون الدم النازف من جرحه».

ذلك الجرح الذى يمثل نوعًا من الإسقاط على تأثير التاريخ على الواقع، أو تلك

الظلال التى يلقيها على البيئة التى تتخذ من هذه الشخصية، نمط الولى/ العارف الذى تحاك حوله أساطير الكرامات المسيطرة على أجواء المكان التى تعمق أزمة الشخصية الساردة فى فضاء المكان وفضاء الأسطورة الذى لا يتوقف عن التجدد والتشبع بهذه الاستيهامات القادرة دائمًا على تقديم الجديد، فكما لاحت كرامات «إدريس البكاء» وإنجازاته الخارقة، تلوح الكرامات الجزئية الروحانية التى تشتعل بها شخصية المجروح، والتى تقترب بالشخصية الساردة من منطقة الهوس، والدخول فى الكرامة:

«فأطرق عبد القهار إطراقة طويلة ظننها الرجال دهرًا ثم أشار إلى فقربونى منه، فمسح بيده على جبينى، ثم عرّى بها موطن الجرح ودسها فى أعماقه وأخرجها منه مبللة بالدم فمسح بها على وجهى ونادى فى الرجال:

انظروا.. إن لهذا الجرح كرامة لا أبوح بها إلا مضطرًا، والله ما حملت به ولا ولدته، وإنما حملته وولدته من جرحى هذا، فأنا أمه وأنا أبوه، ثم دفعته إليها فأرضعته، وها أنذا أشهدكم أنه ابنى لجرحى

كان الدم ينزف حول الجسد ويبلل حواف المرقد..».

تبدو أسطورة الدم كرمز للحياة ومعادل لها بصفته مقوم أساسى لماديتها، هنا مرتبطة بالوجود الحى/ الرمزى لتلك الشخصية المؤثرة فى وعى مريديها، ومعاونيها الذين يعملون تحت تأثير الكرامة، تلك الهبة العينية التى تمارس بها شخصية المجروح/ الأب، سلطتها فى المكان الذى تحوّل إلى خفاء مطلق تنطلق فيه كرامات مستوهمة تنتقل من الأب إلى الابن بالدم، ومن خلال استيهام أسطورى آخر لتشكيل وجود هذا الولد/ الراوى من خلال شخصية (سلمى) الأم التى يشير إليها المجروح ضمنيًا، وتناصها المقصود إلى درجة التماهى والتوحد على مدار النص، حتى نهاياته المؤلمة، مع شخصية «قمر» التى تمثل بوجودها الميثولوجى والأسطورى خافية المكان.

ضد الأسطورة.. الارتداد النفسى

تبرز هذه الشخصية الهلامية بملامحها الشائهة (عبد الحارس) الذى تتبدل لديه مقومات الوجود من هذه الأسطورية الجانحة إلى البعد المادى الذى قد يقصى هذه الفكرة من وعيه، وينفى بها النص/ يهدم النبوءة أو الولاية التى حاول المجروح أن ينقلها للراوى، وهو لا يملك مقوماتها، وينقلها للواقع من خلال دخوله فى منطقة الهلاوس/ اللاوعى التى ربما كان فيها فريسة لصراع نفسى تدور من خلال عملية تفريغه هذه الإشعاعات الوامضة القادمة من الماضى كى تخترق الحقيقة التى يرومها كل هذه السحب الكثيفة من الرماد، ما يجعل النص يرتقى مرحلة جديدة بعتبة جديدة من عتبات التى تشعل البداية من جديد، أو تعمل على إعادة إنتاج الحالة لرؤية جديدة من منظور جديد، والتى تخاطب فيها الشخصية وعيها المبتور بهذه الصورة من صور التحول:

«أراهن، لا يستطيع مخلوق أن يعرفنى ويقول لى «أنت عبد الحارس» شعر الذقن غطى العظام الناتئة وأخفى حدود مستطيل الوجه، وساعد مع شعر الرأس الطويل على تغيير الملامح لتصبح أكثر هدوءًا على الخلفية السوداء».

هذه العودة/ البداية الجديدة لمعانقة الواقع والبعد عن الأسطورة تلك التى ينتهجها الراوى كى يكشف أغوار الماضى/ التاريخ، من خلال تلك الإصابة/ العاهة النفسية تلك التى تجعل الشخصية ترتد فى هلاوسها إلى تراكماتها النفسية المؤدية إلى هذه الصورة الشائهة، الناتجة عن واقع يغلب عليه الهاجس الغيبى والعجائبى، غير الممكن التحقيق، والمؤدية إلى واقع أكثر تشوها وسوءًا ربما وقع تحت تأثير المخدر أو الدخول فى دهاليز النسيان بمعاقرة ما يساعد على ذلك، تلك الحالة الذهنية المتوغلة فى الذات

وهو ما يرتبط بشخصية أخرى تطفو لتؤثر ربما تأثيرًا إيجابيًا عكسيا فى خلخلة

> النص يرتقى مرحلة جديدة بعتبة جديدة من عتبات التى تشعل البداية من جديد، أو تعمل على إعادة إنتاج الحالة لرؤية جديدة من منظور جديد

الوعى بالنسبة لذهن الراوى/ صاحب السيرة الذى بدأت سيرته من أعماق تاريخه، حتى ليضطرب هذا الإيقاع وتهتز صورته لتنتج هذه الصورة الجديدة المغايرة، وربما جنحت لتقويض الأسطورة فى صورها المتعددة بدءًا من الكرامات:

«على مدخل دار المجروح ترجَّل عمى عبد الغفار عن حماره وأزاح الناس عن طريقه بعصاه السوداء المقوسة، وفى مرقد المجروح مال فأزاح الملاءة وقبَّل الراقد فى جبينه، ثم انتصب فى المشهد مائلا على عصاه السوداء وراقب الراقد هامسا: «أنت أتلفت كل شىء».

أمام الباب تجمعوا يحدثونه، تكلموا عن المرأة التى هى سلمى، والجرح، والصبى الذى هو أنا، لكنه دفعهم بعصاه واعتلى حماره الأسود المضراط، وصاح: أين الولد؟»

تلك السمة من الاستقصاء التى يتعامل بها الراوى مع النص بحذق التنقل بين السرد والحكى والتقاطع بينهما، ما يحاول إماطة اللثام عن الحقائق التى تحاول كسر الثوابت وتجريد المقدس من صورته البهية المشعة، وما يستتبعها من التشكيك والارتياب فى كل شىء، وهو الأمر الذى تقود إليه مفاتيح الحالة النصية من خلال وجود تلك الشخصية الجدلية «عبد الغفار» التى تقلب منظور القيم لدى السارد وتعمق فيه الاغتراب عن المكان وعلاقاته اللصيقة المرتبطة بالذهن، ما يحدث هذه الخلخلة، حيث يتوجه الخطاب الجديد على الوعى من خلال تلك الشخصية المفصلية، إلى تلك الذات التى تبدأ فى تحويل مساراتها:

«لم تكن هناك امرأة تغوينى أو تخطفنى. ناديت وناديت ولم تظهر، كانوا يكذبون، تخاريف الفقر والخوف، فى ذلك المساء قلت لنفسى: «لتمض إلى الأمام يا عبد الغفار، أمامك بلاد كثيرة وسماوات لا تنتهى». رحلت من بلد إلى بلد، ثم عدت لأستقر فى هذه المدينة الصغيرة على مقربة من بلدنا وأهلنا، لكننى لم أعد إليهم أبدا إلا حين بلغنى نبأ أبيك، عدت فقط لأخطفك من بينهم.. كان يحكى وأنا على حماره أتشبث به من خلف».

مركزية الحالة النفسية

هذا الاتباع الجديد، أو الحالة الخارجة من رحم الخيال والهلاوس والغيبيات إلى براح الحقيقة أو المادة الملموسة فى الواقع الجديد خارج حدود المكان القديم الممسوس بالخرافة والخيالات والوقوع فى وهدة الاستلاب والتغييب، والانتقال إلى العلم للبداية من جديد.. لم يسلم من وهدة الخرافة التى انتقلت مع الصبى لتسكن ذهنه وخياله ولا تفارقه، بعيدًا





النص يلعب على عمليات التوازى والتماهى بين الشخصيات الرئيسة فى متن الحكاية

عن مركزية المكان، إلا أن مركزية الحالة النفسية تفرض طقوسها على تلك الحالة من المطاردة التى نطفو معها فكرة النداهة مرة أخرى ليتناص أيضا «شخصية عبد الحارس» مع «شخصية عبد الغفار»، مع توالى النداء وتتابع الأصوات غير المرئية مصادرها على الوعى المضطرب، من خلال تلك الفكرة القديمة والمتجددة فى الوعى المتدنى المتعلق بالمجتمعات التى تتمسك بالغيبيات وتصنع منها طقوسا تقترب من طقوس الأسطورة الخاصة بها، تلك التى تتماهى فيها الحدود الفاصلة بين الشىء وشبيهه وإن كان فى موضعين وزمانين مختلفين:

«جرينا معا حتى هبطنا الخلاء، وهناك رأيت ما رأى برعى، عظام رأس عليها آثار جلد وشعر، وقد طمرت الريح مكان العينين بالتراب وطمرت الفم أيضا وعلى غير بعيد عظام يدين وأصابع منفرطة، كان أحد الفخذين غائرا فى الرمال والآخر ملقى على سطح الأرض متعامدا على الجسد وقد ظهر مكان العورة جليا. فى نهاية الساق استطعت أن أميز بوضوح خلخالها الفضى، قلت لبرعى: «إنه خلخالها.. خلخال سلمى بنت العريان».

لعنة التاريخ.. نهاية عبثية

يأتى الضغط على الوعى بكل مسببات الألم والدوران فى فلك الأسطورة التى تتجدد برغم أى شىء، طالما هى كامنة بمفرداتها المادية التى تعمل الحالة الذهنية على إثباتها وإلصاقها بالمكان أينما ذهبت الشخصية المتورطة فيها ذهنيًا ونفسيًا وزمانيًا، وحلت، لتعمل العودات/ البدايات المتجددة/ إعادة الإنتاج، على إثارة هذه النزعة المرتبطة بالهلاوس والصور المتخيلة والمرويات المنتحلة، مع الوقوع فى فخ الحالة النفسية المأزومة؛ فالنص هنا يلعب على عمليات التوازى والتماهى بين الشخصيات الرئيسة فى متن الحكاية، لتلتبس «سلمى» الأم، بالمرأة الأسطورة «قمر» فى إشارة خفية لتكرار الغواية والفتنة واللعنة والدخول فى جدل الحقيقة الغائبة التى تثيرها الشكوك والمرويات حول تلك الشخوص، كما تعامل النص تماما مع فكرة التماهى والتوازى فى فكرة العجز الباطنى المتوارث بين شخصيتى: الملك إدريس، والولى المجروح صاحب الكرامات المتوهمة، فى محاولات لإحياء التواريخ واستيلادها من رحم بعضها فى سلسلة لا تنتهى، وفى ميراث للدم لا يتوقف يعيد إنتاج الحكاية ويختمها بخاتم التكرار والاعتياد برغم رسوخها فى الذهن كأسطورة وكتيمة أنثروبولوجية تسجل حضور الإنسان فى المجتمعات التى لا تأبه بالعلم وترزح تحت الخرافة والجهل، وهو ما يدل عليه الحوار مع صديق الخمارة فى الحالة الآنية التى يعود إليها السرد ليعمق من المقابلة بين الماضى والحاضر بأسوأ ما فيهما:

«تحسست ملامحه بنظراتى:
مازالت بى ريبة.. هل أنت حقا هو؟
من؟
حفيد الزباء؟
حفيد الزباء والقرعاء والهتماء وأى امرأة تريدها، كلهن.....
هئ هئ، فى صحتك، ولكن ملامحك تغيرت كثيرا
لعنة التاريخ يا صاحبى، ماذا نستطيع أن نفعل؟ فى صحتك».

ذلك الحوار المتخيل الذى ربما كان هلاوس الذات مع ذاتها قد يضع بعض النقاط على الحروف فى حالة من الالتباس والاندماج لمحاولة إسقاط التاريخ على الواقع وما فيه من تحولات، لتقع هذه اللعنة التى عبر عنها الحوار لتشيد عالما غير متجانس الإيقاع لا يستقيم لعائش فى الخيال أن يعتاده أو يسايره، فكل السلوكيات المريضة الواقعة تحت تأثير الهلاوس والتخيلات الدالة على التغييب تتحكم فى مسار العلاقة التى اتجهت تماما إلى الداخل وهوس العلاقة الأسطورية بالماضى/ التاريخ برغم محاولات تلويث سمعته بالشكوك والمواقف الدالة عليها، والالتباس ومحاولة الوصول إلى اللاشىء، من خلال هذه النهاية العبثية التى يكرس بها النص الروائى لفكرة تقويض الأسطورة، وبقائها رهينة الهلاوس والخيالات المريضة التى تعمق أزمة الاغتراب، تلك الأزمة الحقيقية التى تعانى منها نلك الشخصية المزدوجة/ المنشطرة من داخلها بين شخصيتين تتصارعان على الحقيقة، باختراعه لشخصية حفيد الزبَّاء (الشخصية التاريخية) التى ما هى إلا وهم يضاف إلى وهم الشخوص الأخرى الخارجة من رحم التاريخ غير المجدى: «فى الخارج دوى بوق السيارة، ثم رأيتهم فجأة يدفعون باب البار بسواعدهم القوية ويحملوننى إلى السيارة، تم كل شىء بسرعة غريبة اندهشت لها: «لماذا يا حفيد الزبَّاء».. أغلقوا باب السيارة، التصق وجه صاحبى بالزجاج ونظر إلى بعيون دامعة».

بعد صدور مجموعتها القصصية الأولى «من مقام راحة الأرواح» عام ٢٠١٦، تعود إلينا القاصة المبدعة مريم عبد العزيز بعملها الروائى الأول، والذى يحمل عنوان «هناك حيث ينتهى النهر»، والصادر هذا العام عن دار «الكتب خان». تأخذنا الكاتبة من خلال السرد إلى رحلتها للبحث عن قبر أبيها لتتعرّف عليه ولتقرأ الفاتحة على روحه فى المواسم والأعياد، وبالفعل تشرع فى السفر إلى مدينة «رشيد»؛ حيث ينتهى النهر، للسؤال عن عائلتها هناك، من خلال صورة عثرت عليها فى صندوق قديم لوالدها يحتفظ داخله بالصور والأوراق.

ثلاثية الفقد والهزيمة والبحث عن المجهول فى «هناك حيث ينتهى النهر»

جمال الطيب

تتعرض «سلمى» للإغماء إثر المجهود الذى بذلته فى دوامة البحث، ويتم نقلها إلى المستشفى، وبعد الإفاقة تتعرّف على «جميلة» وشقيقها «مصطفى» اللذين قاما باصطحابها إلى المستشفى دون معرفة سابقة. وقبيل المغادرة يتم تبادل أرقام الهواتف وتعود إلى القاهرة.

وما كدنا نتفاعل مع سير الأحداث إلا وتأخذنا «مريم عبد العزيز» إلى منعطفٍ آخر بداية من الفصل الذى يحمل عنوان «زيارة جديدة» تقوم بها «سلمى» لمدينة «رشيد»، ليبتعد مسار رحلتها تدريجيًا عن هدفها الذى انتوت عليه فى البداية، وتصبح مدينة «رشيد» وما يحدث فيها هو شغلها الشاغل طوال الرواية؛ إذ تصطحبها «جميلة»، أنقى وأطهر شخصيات الرواية، والتى استفاضت الساردة فى إبراز خصالها الملائكية وشفافية روحها، فهى تشع حب وإنسانية تنشرهما على كل محيطها من الأهل والجيران. تقول عنها: «جميلة إذا ضحكت تجبرك على الضحك معها، وإن بكت تجد نفسك تلقائيًا تشاركها الألم» (ص ١٥٦).

تأخذها «جميلة» إلى عالمها البعيد عن العاصمة، عالم يُعانى من هموم ومعاناة لم تعرفها. فهناك تتكشّف لها مآسى الهجرة غير الشرعية -عبر البحر- إلى أوروبا، ليلقى العديد من الشباب والأطفال، بل وأُسر بأكملها حتفهم غرقًا. فباتت مهمتها التى وضعتها نصب أعينها بحكم عملها كصحفية.

تتجانس «سلمى» وتتعايش مع عالمها الجديد؛ الذى وجدته زاخرًا بالإنسانية رغم الحزن الذى يكسو سماءه ويحجب عنهم الفرحة، وكأنها عثرت على «سلمى» أخرى بعيدًا عن «سلمى»



مريم عبد العزيز

تناولت الرواية قضية الهجرة غير الشرعية وما يتتبعها من مآسى

التى تركتها- غير آسفة- هناك فى القاهرة.
تبلغ الأحداث ذروتها عندما يتكشّف أمام «سلمى» الوجه الحقيقى البائس لظاهرة «الهجرة غير الشرعية»؛ والتى نطالع أخبارها فى الصحف أو على شاشة التلفزيون، دون أن نعيرها اهتمامًا، بل ونلقى باللوم والتقريع على هؤلاء الذين ألقوا بأنفسهم إلى التهلكة طواعيةً. لكن على أرض الواقع، ستختلف هذه النظرة المحدودة الأفق، وتأخذ اتجاهًا معاكسًا؛ حيث الحروب والفقر والحالة الاقتصادية هى الدوافع لخوض هذه المغامرة غير المأمونة العواقب.
من خلال معايشة «سلمى» وبمساعدة «حامد» مدرس التاريخ النازح من الإسكندرية إلى رشيد، وإعجابها الخفى به، وسعادتها لملازمته لها، نتعرّف على عملية التهريب التى تقوم بها عصابات إجرامية نظير مبالغ مالية تتحصل عليه من راغبى السفر الذين يحملون جنسيات مختلفة، جميعهم هاربون من الحروب القائمة فى بلادهم والتى تجبرهم على النزوح إلى الدول المجاورة، والتى فى الكثير من الأحيان ترفض لجوءهم إليها لعلاقات سياسية تربطها ببلادهم، ويصبح الخيار أمامهم: إما الحبس أو الرحيل.
وهناك أيضًا المصريون مثل «عماد» ابن «أم بطة» الذى غرق وهو يبحر فى طريقه إلى مدينة «تورينو» بإيطاليا، «متولى» الدمياطى الذى كسدت تجارته فى الأخشاب ففكر فى الهجرة، وكُتبت له النجاة، ولكنه أُصيب بصدمة عصبية بعد علمه بغرق أسرته ليتحمل ذنبهم طوال حياته، و«حسين» خطيب «جميلة» الذى لم تصلها أخباره منذ مغادرته «رشيد»، ولا تستطيع «جميلة» أن تصدق الكلام المتداول بغرقه قبل أن يصل إلى إيطاليا.
يتجمع راغبو السفر فى حجرة ضيقة تشبه الزنزانة يُطلق عليها «المخزن»، يقوم بحراستهم رجال مسلحون لا يتورعون عن إطلاق الرصاص عند أى بادرة مخالفة تصدر من أحدهم يرونها تمسّ هيبتهم؛ ينتظرون إشارة البدء لنقلهم مكدسين بعربات النقل إلى شاطئ البحر حيث تستقر قوارب صغيرة تنقلهم إلى مركب كبير خارج الحدود الإقليمية، ثم السير بهم إلى جزيرة «لامبيدوزا» المنفذ المثالى للمهاجرين إلى أوروبا عبر البحر؛ حيث ينتظرهم المصير المجهول، لمن ستُكتب لهم النجاة، كمهاجر غير شرعى لا يحق له الإقامة وسبل العيش اللائقة.
وعن لحظة وفاة «جميلة» التى لقيت حتفها، غرق المركب التى كانت تستقلها إلى «إيطاليا»، للقاء حبيبها، تقول «سلمى» بأسى وحزن شديدين: «كنت أتصوّر فَقْدَهم جميعًا، لكننى كنت أرى جميلة حاضرة دائمًا. تلملم أحزان المدينة فى حِجْرها، تودّع الجميع وتبقى بحزنها الأبدى خالدة كآلهة الأمومة عند القدماء» (ص ١٧٧).
أحداث مأساوية يكتنفها الحزن والفقد تدفعك للتعاطف مع هؤلاء المغامرين، بدلًا من أن تصب غضبك عليهم وتكيل لهم السباب، وقد تصل بالبعض أن يعدّهم فى زمام المنتحرين.
إذا تسنّى لنا تنحية الركيزة الأساسية للرواية، وهى الهجرة غير الشرعية إلى أوروبا وأسبابها ودوافعها، نجد أنفسنا أمام رباط خفى بين شخصيات الرواية، وهو «الفراق أو الفقد». فشخصيات الرواية جميعها تبحث عن شىء فقدته، ويظل يلازمها هذا الفقد ويعكّر عليها صفو حياتها.
وللفقد خطوط عديدة متشابكة مختلفة الألوان، فهناك الفقد عبر الغياب فى العالم الآخر، كما فى حالة «سلمى» التى فقدت والدها، و«جميلة» التى فقدت خطيبها «حسين» الذى مات غرقًا وراحت لتبحث عنه وتلتقيه فى أعماق البحر حيث يرقد، و«أم بطة» التى فقدت ابنها «عماد» ولا تزال تتفحص وجوه جثث الغرقى بحثًا عنه.
وهناك فقد داخلى حسى، لا يشعر به ويعانى منه سوى صاحبه. وهو ما لمسناه لدى «حامد» المفتقد للأمان ومعاناته من الملاحقة الأمنية وتهديده بالاعتقال، وكذلك «مصطفى» شقيق «جميلة» سمسار البشر الفاقد لراحة الضمير بعد تسببه فى وفاة «حسين» صديقه وخطيب شقيقته.
وأخيرًا «فقد الأحبّة» بفشل قصة الحب التى جمعت بين «سلمى» و«حامد» ولم تكتمل وكُتب عليهما الفراق دون إرادتهما.
ولكن كل هذه الخيوط تتجمع وتصبح كتلة واحدة عند شاطىء البحر، لحظة البحث عن المفقودين أيضًا، ولكن بمعناه الحسى والمادى، وهو الغرق فى البحر.
استطاعت مريم عبد العزيز ببراعة تُحسب لها أن تغلّف هذه المآسى والأحزان بشكل إبداعى، فاللغة التى تكتبها فصحى دون تقعّر، واستخدامها للعامية عندما تستنطق شخوصها، بل وباللهجات المحلية التى يتحدثون بها، فنسمع القاهرية «سلمى» وصديقتيها «سارة» و«ياسمين»، والرشيدية «نسبة إلى مدينة «رشيد» عند حديث «جميلة»، وهناك «الشامية» تتحدث بها أسرة «عصام» السورى وزوجته وبناته.
وكذلك براعتها فى سرد التفاصيل لبعض المشاهد وتجسيدها بالحركة والصوت والصورة مما يجعلها تنبض بالحياة، وسنتبين ذلك جليًا فى مشهد «أم بطة» وهى تتفحّص جثث الغرقى بالمستشفى كمحاولة للعثور على جثة ابنها «عماد»، وكذلك تنقلها فى سردها للأحداث بين الأماكن التى تدور على أرضها: القاهرة، ورشيد، والإسكندرية.
كما يتعدد الرواة للأحداث، فهناك الراوى/ السارد العليم الذى ينحصر دوره فى التعقيب على الأحداث بالتمهيد لما هو آت والتعليق على ما حدث، وكشف اللثام عمّا قد يعتريها من غموض، ثم تراجعه تاركًا السرد لشخوص الرواية: «سلمى» و«حامد» ليقوما بدور الراوى لسرد أحداث هى أقرب للمونولوج الداخلى.
جاءت الرواية متماسكة متلاحقة الأحداث؛ حيث يحمل كل فصل عنوانًا يتناغم مع ما يحمله من تفاصيل، فتظل طوال القراءة فى حالة من الشغف والترقب لحدثٍ ما يتجدد بين لحظةٍ وأخرى. كما تناولت الرواية أفكارًا عديدة استطاعت «مريم عبد العزيز» أن تغزل منها نسيجًا واحدًا متجانسًا مختلفًا ألوانه، وإن افترش اللون الأسود أرضيته!.

تدور أحداث الرواية فى ثلاث مدن: القاهرة ورشيد والإسكندرية



صدرت مؤخرًا للناقد والمترجم والشاعر ومدرس الأدب العربى الحديث ونقده بكلية الآداب، جامعة القاهرة، د. هشام زغلول، ترجمة كتاب «النقد الثقافى.. النظرية الأدبية وما بعد الحداثة» لـ «فنسنت ب. ليتش»، عن المركز القومى للترجمة، وهى ليست الأولى لزغلول، إذ صدر له من قبل «أوقات مصرية: إطلالة من ضفاف النيل» عن مركز اللغات والترجمة بجامعة القاهرة ٢٠١٦، «النقد الثقافى ما بعد البنيوى»، مجلة ديوجين، العدد الأول، يناير ٢٠١٧، وتعد هذه الترجمة هى الأولى إلى العربية لهذا الكتاب المهم الذى أصبح مرجعًا رئيسًا وأساسيًا فى معظم الدراسات التى تُعنى بالنقد الثقافى، وكذلك الدراسات الثقافية.

«النقد الثقافى»

رؤى ناقد متمرس ومترجم شاعر

مصطفى القزاز

تقع الترجمة فى مقدمة تحت عنوان «كلمة المترجم»، ومقدمة المؤلف، وثمانية فصول، وخاتمة. أما كلمة المترجم فهى بمثابة دراسة للكتاب المترجم نفسه؛ يناقش فيها مقولات نقدية مثل «موت النقد الأدبى»؛ تلك المقولة التى تقوم على تصور مغلوط لعلاقة النقد الأدبى بالنقد الثقافى، من قبيل الإحلال والإبدال، والتى تأتى فى سياق سلسلة من مقولات الموت شهدها أطراف المنظومة النقدية فمن موت المؤلف لموت الناقد لموت النقد نفسه، فى متوالية عجيبة بدت مغرية للبعض. ويرى المترجم أنه لو تتبعنا موقف ليتش من مقولة «موت النقد الأدبى» لوجدنا أنه يراها علاقة تكامل لا تضاد. ويرى المترجم أن الدراسات الثقافية لا تحل محل الدراسات الأدبية؛ ذلك لأن الدراسات الأدبية قد لعبت دورًا مهمًا فى حياة المجتمعات الغربية. ويربأ المترجم أن تكون مقدمته لهذا الكتاب عرضًا مختزلًا لفصول الكتاب الذى يبدو المترجم حريصًا على أن ينقله للغة العربية حتى يفيد منه المهتمون بهذا النوع من الدراسات التى تُعنى أصلًا بالهامش وتستقصيه. ويشير المترجم إلى أن هذا الكتاب هو الثانى من مؤلفات ليتش المقدمة للقارئ العربى من خلال المركز القومى للترجمة، وكان عنوان الكتاب الأول «النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات»، وقد ترجمه الدكتور محمد يحيى وقدمه



د. هشام زغلول

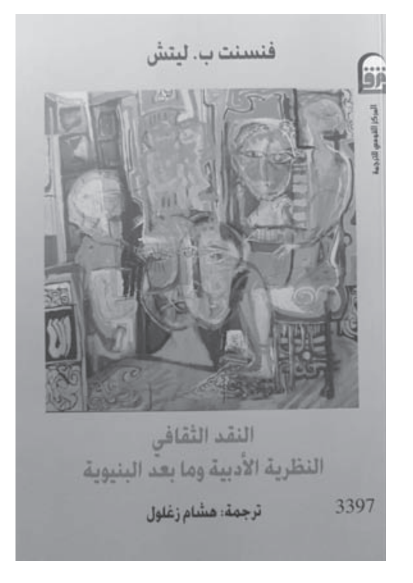
> الهدف المحورى لهذا الكتاب يتمثل فى الدفاع عن النقد الثقافى فى ضوء الفكر ما بعد البنيوى

الدكتور ماهر شفيق فريد، وأنهى المترجم مقدمته بكلمات تشى بعظيم الوفاء لأستاذه الراحل الدكتور جابر عصفور، قائلا: «ولا أظن أحدًا ينافسنى سعادة بصدورها -يقصد ترجمة هذا الكتاب- مثله. والأبجدية على ثرائها لا تكاد تسعفنى بما يوفى شكره لقاء ما بذل بحب ورحابة صدر، طيب الله ثراه وتغمده بواسع رحمته وغفرانه» (ص١٤).

أما مقدمة المؤلف فهى تتعرض لعدة أمور، منها استعانة نقاد الأدب بمداخل اجتماعية وتاريخية وسياسية ومؤسساتية لدراسة ما يتعرضون له من مواد إبداعية. وأن الهدف المحورى لهذا الكتاب يتمثل فى الدفاع عن النقد الثقافى فى ضوء الفكر ما بعد البنيوى، وفى المقدمة يُعرِّف ليتش الثقافة بأنها «الممارسات الفكرية والفنية، لا سيما الأدب والموسيقى والرسم والنحت والمسرح والفلسفة والنقد، كما تصف عمليات الارتقاء الفكرى والروحى والجمالى، كما تشير إلى نمط الحياة المائز لجماعة أو شعب ما أو للإنسانية جمعاء، كما تشير إلى صقل الذائقة والبصيرة والفطنة، وتشمل الثقافة أيضا الأخلاقيات والأعراف والأساطير والمؤسسات وأنماط التفكير» (ص ١٦) وتتطرق إلى عناية الدراسات الثقافية بثالوث الإنتاج والتوزيع والاستهلاك، وغيرها من القضايا التى يشتبك ويتحاور فيها ليتش مع نقاد الأدب ومنظرى البنيوية وما بعدها، مصرحًا بأنه يعتبر هذا الكتاب محاجة لبعض الشخصيات المؤثرة والمختارة بعناية، وأنه قد اقتفى الأثر وفكك شفرات النقوش الحجرية فى سبيل إبراز المواقف المتعارضة. ويختم ليتش مقدمة كتابه ذاكرًا أن نزرًا يسيرًا من فصول هذا الكتاب ورد ضمن إصدارات باكرة لبعض مؤلفاته، كذلك يحوى بعض الأفكار التى طرحها فى محاضرات ألقاها فى عدة أماكن.

يوضح الكتاب بصورة عملية آليات تعالق النقد والنظرية الأدبية بنظم العقل

يُعنون الفصل الأول بـ «تحليل النُّظم»، والنظم المعنية فى هذا الفصل هى «نظم العقل» و«نظم اللاعقل»، وفى هذا الفصل يسائل ليتش ثلاثة نصوص معاصرة، يرى أنها بالغة التأثير فى إطار النقد الأخلاقى، وقد آثر أن يكون اثنان منها منتميين لما بعد البنيوية، معللًا بأنه يفعل ذلك كى يوضح بصورة عملية آليات تعالق النقد والنظرية الأدبية بنظم العقل، وتندرج تحت هذا الفصل ثلاثة عناوين أساسية، هى: نظم العقل، المساءلة الثقافية ما بعد البنيوية، المعايير الأخلاقية. ومن ثم يختم هذا الفصل طارحًا أربع نقاط عامة تتعلق بالنقد الثقافى والسياسات الأخلاقية، مفادها: أن العلاقة بين الأخلاق والسياسة والنقد معقدة للغاية وأن نظم العقل حتمية ومفيدة للتحليل الثقافى، تجاهل النقد المعاصر لقضايا العرق والجنس والطبقية، ما تزال الممارسات التى تأخذ شكل الاستجواب والمقاومة والرفض يُنظر إليها على أنها انتهاك فاضح لقيم الشعرية والجمالية، المساءلة الثقافية تقتضى القيام بتحليلات نصية ومؤسسية للقيم والممارسات والتعمق فى الأسباب والأعراف والنتائج اللغوية والمعرفية والاجتماعية والاقتصادية والتاريخية والسياسية والأخلاقية والجمالية، معللًا ذلك بأنه عندما يتعلق الأمر بالنواحى الثقافية؛ فدائما ما يجد المرء نفسه وسط تشابك نظم العقل أو اللاعقل.



«موت النقد الأدبى» مقولة تقوم على تصور مغلوط لعلاقة النقد الأدبى بالنقد الثقافى

فى الفصل الثانى وعنوانه «إجازة و(حظر) الخطاب الأدبى» تندرج تحته جملة من العناوين المتعلقة بالمؤلف بوصفه شخصية عامة، من قبيل: المؤلفون بين العام والخاص، مهام المؤلف، المؤلفون التاريخيون، الكتاب الملحميون والتاريخيون، وجميع تلك العناوين تتشابك مع قيمة المؤلف فى العمل المنتج سواء كان إبداعيًا أو نقديًا؛ تلك القيمة المتعالقة تعالقًا أصيلًا مع الثقافة، ذلك لأن المؤلف يُصور أفضل ما يصور عند اعتباره شخصية عامة وخاصة، تلك الحجة التى تعمل كبديل لنظم العقل، مع ربط الخطاب الأدبى بالنص الاجتماعى. وبوصف المؤلف نقطة التقاء سسيوتاريخى، ومتحدثًا باسم عدة مصالح وقيم، واعية ولا واعية، وهو ما ينفتح بالخطاب على التحليل الثقافى والمساءلة الثقافية الأدبى.

أما الفصل الثالث الذى عنوانه «أسلبة اللغة (الشعرية) والبلاغة الجديدة» فهو ينقض الممارسات الشائعة لتوصيف اللغة الشعرية كما لو كانت مستوى لغويًا منفردًا عن سائر مستويات اللغة وأسمى منها، وتندرج تحته خمسة عناوين رئيسة، هى: اللغة الشعرية وأدبية الأدب، البلاغة والبلاغية، الجسد واللاوعى والنظام الاجتماعى، التعدد اللغوى فى الخطاب والشعر، الموضوعات المُغفلة. ويُختم هذا الفصل بأن الحقيقة اللغوية بحاجة لمساءلة؛ إذ جعلت أدائية اللغات مسألة الإحالية أمرًا إشكاليًا لجميع أنواع الخطاب، سواء السياسى أو الأدبى أو الدينى وغيرها.

جاء الفصل الرابع تحت عنوان «ترميز (تفكيك) الخطاب (العام)» ليناقش نظريات النوع الأدبى التى قدمها كل من: ويليك ووران، وفراى، وتودوروف، وروزمارن، كما يقدم رؤى وملاحظات ليوتار حول الأنواع الأدبية للخطاب. إذ إن هناك أهمية قصوى لنظرية النوع الأدبى فى النقد المعاصر وتعليمه، تتضح جدوى فهمه من قبل النقد الثقافى ما بعد البنيوى، ذلك الذى يسعى لإيجاد قاعدة أشمل ضمن النطاق الجدلى للتحليل الأدبى الأكاديمى، وناقش ليتش تلك الأفكار من خلال مجموعة من العناوين الرئيسة، هى: الأشكال والتقاليد والمؤسسات، إشكاليات الأصول والتصنيفات، الاندماجات والشذوذات، تداولية النوع الأدبى، قضايا الجندر، سيرورات دراسات النوع الأدبى.

أما الفصل الخامس فقد عنونه بـ «التعددية الشعرية»، وفيه يستكشف نظريات الأقلية الأدبية التى طورها الجماليون السود والنسويون والمفكرون المناهضون للاستعمار، كما يسائل التأملات الدالة التى طرحها دولوز وجواتارى بخصوص أدب الأقلية، كذلك الملاحظات التى أبداها دو سارتو بشأن التهميش، مركزًا على نظريات آداب الأقلية، معللًا ذلك بأن مجال البحث فى الشعرية لم يحظ بعد بالاهتمام الكافى من قبل المفكرين الأدبيين الأكاديميين، ولأن فهم ليتش للشعرية مستلهم -فى جانب كبير منه- من نظريات الأقلية، ونوقشت تلك الرؤى من خلال عناوين فرعية، هى: جماليات السود فى أمريكا، الأدب النسائى، شعرية الأقلية، نظرية ما بعد الاستعمار، الثانوى والهامشى، التعددية الشعرية وما بعدها.

خُصص الفصل السادس المعنون بـ «قراءة النصوص» لمناقشة آليات قراءة النصوص أى نصوص، من خلال الممارسات النقدية الساعية سعيًا جادًا نحو مساءلة النصوص وتقييمها وتأويلها وشرحها وتحليلها مؤسساتيًا، كذلك تفسيرها وتلقيها. كما تفترض قراءة النصوص امتلاك القراء حساسية جمالية خاصة، أو إلمام بالقيم المتحمل تعارضها مع قيم أخرى، ويقيِّم ليتش فى هذا الفصل بعض تصورات القراءة فى مختلف الصيغ التى طرحها النقاد الجدد والتأويليون والبنيويون ومنظرو استجابة القارئ والظاهراتيون والماديون وما بعد البنيوية، وتتم مناقشة تلك الأفكار من خلال مجموعة من العناوين، هى: علل القراءة، ماهية التقييم، إشكاليات نظريات استجابة القارئ، نمطان من القراءة الخاطئة، القراءة بوصفها إعادة كتابة مجازية، القراءة النقدية بوصفها قراءة فاحصة.

أما الفصل السابع الذى جاء عنوانه «تضمين المؤسسات»، الذى يُعنى بالأدوار التى تضطلع بها المؤسسات فى تشكيل أنماط الدراسة الأكاديمية، وكذلك أساليب الإبداع الثقافى، وأثر ذلك فى تحويل الاهتمام العلمى من النصوص إلى المؤسسات، ذاكرًا أن هناك مسارًا مشابهًا لهذا يمكن ملاحظته بين البنيويين، مثل تودوروف وكولر، ممن لا يركزون على الأعمال الفردية وإنما على مؤسسة الأدب، وتحديدًا على نُظم الأنواع الأدبية وقواعد القراءة، ويناقش ليتش تلك الأفكار ويتشابك معها عبر مجموعة من العناوين، هى: نظرية المؤسسات، مؤسسات الدراسات الإنجليزية، التحليل المؤسسى والمساءلة الثقافية.

أما الفصل الثامن والأخير «استكشاف دراسات برمنجهام الثقافية»، فيتطرق إلى مناقشة عدة موضوعات يركز عليها الباحثون فى جامعة برمنجهام بصورة منتظمة، طارحًا الأفكار الرئيسة التى أوردها «هيبديدج» فى كتابه «الاختباء فى الضوء: عن الصور والأشياء»، ذلك الذى يحوى مجموعة من المقالات التى تدرس الخطابات الثقافية النمطية وتستكشف القضايا النظرية الملحة، وتُناقش تلك الآراء السابقة جميعها من خلال جملة من العناوين، وهى: مفاهيم الدوائر الثقافية، وما بعد البنيوية، والثقافة الشعبية، والتحالفات العاطفية، والثقافة الفرعية، والمساءلة الماركسية. مع نقد بعض المشكلات فى التطور التاريخى للنقد الثقافى المعاصر فى تلك المدرسة، من خلال عناوين فرعية، هى: بروتوكول التورط، ما بعد البنيوية والثقافة الشعبية، أزمة المساءلة الماركسية.

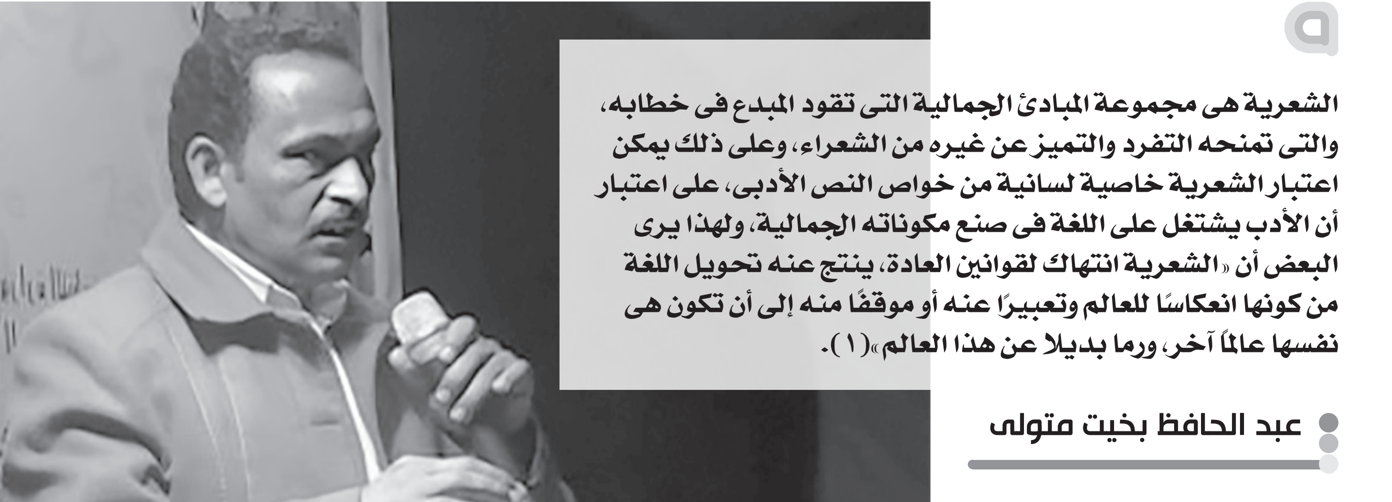
يختتم الكتاب بالحديث عن ممارسات النقد الثقافى بأنواعه وتماوجاته المتنوعة فى البرامج الدراسية المختلفة حول العالم، وكذلك من قبل علماء الدراسات الإنسانية الأخرى كالأنثروبولوجيا والتاريخ وعلم الاجتماع وغيرها، هذا بخلاف كونه ميدانًا جديدًا فى الأوساط الأدبية، كما تتطرق تلك الخاتمة إلى التاريخانية الجديدة التى هى تحول نحو النقد الاجتماعى والسياسى والتاريخى، الذى يدين للبنيوية وما بعدها وخاصة ميشيل فوكو. كما يعرض لتوجه بعض النقاد الأكاديميين إلى دعم مجال الدراسات الثقافية الناشئ، وغير ذلك من الأفكار الجادة والمهمة.

بقى أن نشير إلى أن هذا الكتاب يمثل قيمة مضافة مهمة فى سياق الدرس النقدى، لكونه مشحونًا برؤى ناقد ثقافى متمرس، تشابك فى كتابه مع المقولات النقدية التى يختلف معها جملة أو فى بعض النقاط، كما أن هذه الترجمة تعتمد لغة رقيقة مرنة سلسة تأبى على التأطير الذى ربما نجده فى بعض الترجمات الأخرى، وأرجو أن يكون هذا الكتاب بذرة لمشروع ترجمة يهدف فيه المترجم إلى نقل ما يفيد ثقافتنا العربية ويضيف إليها إضافة واعية.

> مجال البحث فى «الشعرية» لم يحظ بعد بالاهتمام الكافى من قبل المفكرين الأدبيين الأكاديميين

> ينقض الممارسات الشائعة لتوصيف اللغة الشعرية كما لو كانت مستوى لغويًا منفردًا عن سائر مستويات اللغة وأسمى منها

شعرية الموت والاغتراب عند مصطفى حامد



الشعرية هى مجموعة المبادئ الجمالية التى تقود المبدع فى خطابه، والتى تمنحه التفرد والتميز عن غيره من الشعراء، وعلى ذلك يمكن اعتبار الشعرية خاصية لسانية من خواص النص الأدبى، على اعتبار أن الأدب يشتغل على اللغة فى صنع مكوناته الجمالية، ولهذا يرى البعض أن «الشعرية انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسًا للعالم وتعبيرًا عنه أو موقفًا منه إلى أن تكون هى نفسها عالمًا آخر، وربما بديلا عن هذا العالم»(١).

عبد الحافظ بخيت متولى

مصطفى حامد

فضلا عن كون الشعرية هى الخلاص الجمالى للنص الأدبى، فهى فى الوقت نفسه وسيلة للخلاص النفسى من التوتر الذى ينتاب الشاعر فى موقفه تجاه العالم، وهى بوابة المتلقى للدخول فى عالم النص وإثارة انفعاله تجاه النص، وبذلك تصبح الشعرية تعبيرًا غير عادى عن مشاعر عادية، على حد تعبير نزار قبانى فى توصيفه للقصيدة الشعرية، وفى تقديرى أن الشعرية بهذا المفهوم تحيلنا إلى المفهوم الذى يرى أن الشعر لا تكمن قيمته فى المعانى والأفكار فحسب، وإنما فى الانطباع الوجدانى الشعورى الذى ينتج عن الموسيقى والرمز ومعمارية القصيدة والصور الفنية الموحية، وهذا الوعاء الفنى متلاحمًا مع المضمون الفنى يخلق القصيدة الجيدة(٢).

وتتشكل الشعرية فى النصوص الأدبية من توظيف الشاعر للعلاقات الجمالية بين المفردات التى هى معمار النص الشعرى، ويصنع من خلال هذا التوظيف توهجًا جماليًا مبنيًا على مهارته فى الإحالات الدالة للمفردات التى يؤلف منها سياقات شعرية مختلفة، وبذلك يكتسب النص حالته الجمالية الخاصة به، ومن هذا المنظور اللغوى فى بنية الشعرية النصية نستطيع الولوج إلى ما وراء هذه الشعرية من مثيرات محفزة لانطلاق النص الشعرى؛ حيث إن لغة الشاعر مرتبطة بحياة الشاعر؛ لأن «لغة الشعر هى الإطار العام الشعرى للقصيدة من حيث صور هذا الإطار وطريقة بنائه، وتجربته البشرية، وهو ما تؤديه اللغة الشعرية من خلال الصور الشعرية والصور الموسيقية والموقف الخاص بالشاعر فى تجربته البشرية(٣).

وكانت تجربة الموت، وتجربة الاغتراب عند الشاعر مصطفى حامد هما التجربتان البارزتان فى خطابه الشعرى على مستويات الإبداع المختلفة عنده، ومن خلال تأمل تجربته يتضح مدى هيمنة الموت والاغتراب على خطابه بشكل يكاد يكون حاضرًا وموجهًا ومهيمنًا على معظم تجربته الشعرية.

أولا: شعرية الموت

تعد ظاهرة الموت من الظواهر ذات السطوة فى الشعر الحديث، وذلك؛ لأن هذه الظاهرة تشكل متسعًا تعبيريًا للخلاص من هموم الواقع وصدمة الحضارة، ولعل أحد الأسباب التى تؤدى إلى استدعاء الموت فى الشعر هو شعور الشاعر بالهزيمة تجاه قضايا مدمرة تواجهه، وبالتالى يصبح تعبيرًا عن حالة اللاجدوى، وهذا ما لاحظناه عند الشاعر مصطفى حامد، فقد استطاع أن يجعل من الموت باعثا ملحًا لكثير من الحزن فى شعريته، على اعتبار أن الموت موقفًا نفسيًا إزاء الكون من حوله، ومن هنا تنوعت شعرية الموت عنده، كمحاولة للخلاص الإنسانى، وصورة من صور الرفض تجاه القضايا المختلفة، ففى قصيدة «لم أمت للآن» يقول الشاعر:



يعتذر الشاعر والروائى
علاء خالد
لقراء مجلة الثقافة الجديدة عن كتابة مقاله هذا العدد،
وسيعاود الكتابة العدد المقبل إن شاء الله.

يا وحدى
من يسمعُ بعض نداءاتى
لكن كيف نداءاتى
وأنا ميْتٌ؟
هل يُسمعُ صوتُ الأمواتِ؟
مِن ألفِ غيظٍ أو يكِيدُ!
مَثَلتُ بى
جهرًا على أبوابِ نهديكِ المُغَلَّقَةِ الكَؤُودِ
أقولُ لِى سِرًّا
لماذا لَم تَمُتْ للآنْ!!؟

إن الموت هنا يمثل جسد الحقيقة العارية فى تخلى العالم عن الشاعر الذى أصبح وحيدا حتى بعد الموت، وفى هذا تعميق للمعنى الذى يولد الانفجار عند المتلقى، وذلك حين يفقد الشاعر سبب وجوده، ولهذا جاء التشكيل الشعرى معتمدًا على صيغ الاستفهام المتلاحقة التى خلقت صورة شعرية تمتد بين طرفين مؤثرين هما الحقيقة والمجاز، فالشعور بالوحدة جعل الشاعر ينفلت من معطيات اللغة العادية إلى معطيات جديدة منحها للتراكيب اللغوية؛ لتحمل أحاسيس الشاعر، وكأنها لغة جديدة متكشفة عبر التعبير المجازى الذى يجعل شعرية الموت مكتشفة وليست مصنوعة، وفى قصيدة أخرى يقول الشاعر:

من منكمُ
يعرفُ حجمَ معاناتى
شكرًا
سأموتُ ولا أحد
يعرفُ عنّى شيئا

لاحظنا أن معظم الصور المرتبطة بالموت فيما قرأناه من قصائد مصطفى حامد تعتمد على توظيف الأساليب الإنشائية المختلفة، وهو ما يشير إلى تلك العلاقة بين مرسل الخطاب الشعرى، وبين متلقيه فى محاولة من الشاعر لأن يدرك المتلقى عبر ما تبعثه هذه الأساليب فيه أن الموت ليس هزيمة للإنسان، بقدر ما هو تعبير عن الصدمة الكونية والحضارية التى تجعله وحيدا، فيتساوى الموت والحياة، والشاعر حين ينفرد بمعاناته، ويتخلى عنه العالم؛ فإن هذا التخلى يفضى إلى الموت، وقد وظف الشاعر هنا تيمة شعبية ساخرة، وظفها بشكل جيد فى قوله: «شكرا لكم»، وهكذا ترتبط الصورة الفنية بتوظيف اللغة توظيفًا يدل على مهارة الشاعر فى الشعرية، ووعيه بمحفزات تلك الشعرية وكيفية توظيفها.

> الموت ليس هزيمة للإنسان بقدر ما هو تعبير عن الصدمة الكونية والحضارية التى تجعله وحيدًا فيتساوى الموت والحياة

وإذا كان الموت فى النماذج السابقة يمثل مواجهة ذاتية للشاعر وموت الجسد؛ فإنه فى مواضع أخرى يشمل مواجهة وطنية وموت الوطن؛ لأن الشعرية قائمة على تحميل الدلالات النفسية والرؤيوية التى تكشف عن جوهر التجربة الابداعية، حيث يقول الشاعر:

والواقفُونَ على رُفَاتِكِ يَشرَبُونَ النَّخبَ
من وجهِ القَبِيلَةِ يَسفِكُونَ حَيَاءَهَا
وَيُرَتِّلُونَ
القَولُ مَا قالتِ «سَجَاح»
وَهُنَا ضَرِيحُ النِّيلِ..
يَقرأُ سِيرَةَ الفِرعَونِ لِلمُومِيَاءِ

فالشاعر هنا عبر تشخيص رفات الوطن عبر عن انفعالاته النفسية والداخلية تجاه موت الوطن وسفك الحياء، وضريح النيل فى صورة تضافرت فيها اللغة مع هذا، لتبتكر تصورا يتكئ على أسلوب توليد الحدث والتداعى، فصورة رفات الوطن تؤدى إلى ضريح النيل ومومياء الفرعون والتناص مع التراث، كل هذه الاستدعاءات جاءت عبر صورة شعرية مكثفة تضيء النص كله، ولم يقتصر الموت على موت الذات وموت الوطن، بل امتد أيضا إلى موت الحلم، حيث يقول الشاعر:

فيا أيها اللائمونَ.. ويا أيها الواقفون
على جثة الحُلم رفقا
وهيا اعبرونى سَريعا

إن جثة الحلم هنا تتولد من اللائمين الذين يقتلون الأحلام، ويبدو إحساس الشاعر النفسى محاولة الخلاص من هذا اللوم الذى يقتل الحلم؛ لأنه لوم غير واع، والشاعر هنا يخلق موازنة بين صورة اللوم وبين جثة الحلم؛ رغبة منه فى تحقيق الأثر الجمالى للصورة الشعرية والأثر الدلالى الذى يركز عليه.

وأحيانا يستدعى الشاعر روح الموت من خلال طقوس إشارية دالة على حضوره، كما فى قصيدة «صلى لأجلى»:

صَلِّى لأجلى إننى أهواكِ
صلِّى لأجلى .. وانثُرى إنْ شِئتِ بعضَ قصائدي
هى بعضى المَخْبُوْءُ بَيْنَ مواجعي
ألمًا يُعَانِقُ أبيضَ الأوراقِ

إن تجسيد موت الذات وموت الوطن وموت الحلم يشكل رمزا لصورة القهر والقمع الواقعة علينا، وانفجار ذاكرة الموت فى وجه هذا العالم، وعبر التجربة الشعرية لا يشكل احتجاجًا على الموتى، وإنما يشكل الدعوة إلى استحضار الحياة النقية التى يبتغاها الشاعر وتسعى إليها تجربته.

ثانيا: شعرية الاغتراب

يمثل الاغتراب ظاهرة شعرية عند كثير من الشعراء، وذلك؛ لأن الشعراء يملكون نفوسًا طامحة، وأرواحا شفافة، تتوق إلى عالم مثالى، تصدم بواقع ملتهب، وكله جحيم مملوء بالصراعات وعدم الاستقرار؛ لذلك يمثل الاغتراب بعدًا فلسفيًا عند كثير من الشعراء، ولم يكن مصطفى حامد بعيدا عن هذا البعد؛ لذلك تعددت عنده صور الاغتراب، فهناك الاغتراب الروحى، والاغتراب المكانى، والاغتراب الوجدانى،



ارتباط الغربة بالحزن عنده يكشف عن معاناته الدائمة والقلقة حتى فى أكثر اللحظات الإنسانية بوحًا وشفافية

والبحث عن بدائل تعضده ويهرب إليها كالهروب إلى الاتجاه الصوفى أو توظيف التراث أو غير ذلك.

ويبدو الاغتراب الروحى أكثر سلطة فى تجربة الشاعر، فهو دائم الشعور بالوحدة، أحلامه مقتولة على حد سكين الغربة، حيث يقول:

لعامٍ يجىء وزنزانةٍ تحتوينى
أنا الحرُّ أمضى
ومُتَّشحًا.. تمتمَاتِ المجاذيب
فَضفاضةٌ ..كُلُّ هذى الدروبِ التى أرتديها
أراودُ ..أحلامى المجهضةْ

لقد لعب الشاعر على المفارقة الصدمة بين الزنزانة، وبين أنا الحر، فكانت جملة أنا الحر مراوغة؛ لتخلق فى الصورة الشعرية تعميقا لهذا الاغتراب، ويتوارى فى هذا التركيب استفهام غير مرئى؛ حيث يمتد الزمن والشاعر ما زال رهين الزنزانة، وكيف ذلك وهو الحر بأصل التكوين؛ لذلك تحول إلى سياق آخر، يشكل بالنسبة له حالة الهروب فى تمتمات المجاذيب، مما جعل الأشياء فى هذه الصورة تتقارب وتتداخل وتتشبك أيضا، فالزنزانة مفتوحة على امتداد الزمن والدروب فضفاضة والأحلام مجهضة، كل هذه الأشياء تفتح الطاقات الشعرية لتعبر عن حالة الغربة الروحية المفتوحة على تلك التأويلات الزمانية والمكانية، وإذا كانت الروح محبوسة فى زنزانتها؛ فإن البلاد ليست وعاء إنسانيًا، حيث يقول الشاعر:

وما البلادُ سوَى عُيون
ها للمدينةَ ألفُ بابٍ
ولقلبى المسكينِ أنْ يَلجَ المدينةَ كيفمَا يهوَى
فمَن قد علَّمَ المُدُنَ العُقُوقَ
فأوصَدَت أبوابَها فى وجه كُلِّ العابِرين؟!

هذه البلاد التى صارت عيونًا تتجسس على الشاعر، وتوصد أبوابها فى وجه الشاعر؛ لأنها مدن عاقة خائنة رغم كثرة أبوابها؛ لذلك يشعر الشاعر فيها بالاغتراب، من هنا كان الاغتراب المكانى هو المنطقة الإيحائية لشعرية الغربة داخل بناء النص، وهى المنطقة المشعة التى توجه المتلقى عاطفيًا وشعوريًا إلى الاقتناع النفسى.

ويبدو ارتباط الغربة بالحزن عند الشاعر ارتباط يكشف عن معاناته الدائمة والقلقة، حتى فى أكثر اللحظات الإنسانية بوحًا وشفافية، وذلك حين يهدهد الشاعر طفلته لبنى بقصيدة يخصها بها، حيث يقول:

فى الزَّمَانِ الصَّعبِ يَا لُبنَى
خمسُونَ شَيبًا أوشَكَتْ
إلا قَليلا من أنينِ الحُلمْ
هل أبصَرَتْ عَينَاكِ جُرحَ القلبِ فى وَضَحِ الغيَاب
فَأتَتْ تُسَوسِنُ حُزنَهُ
والحُزنُ آخِرُ مَاتَبَقَّى مِن لَيَالِينَا العذَاب

فى هذا الزمان الصعب لا تبصر تلك الطفلة غربة أبيها وحزنه الذى عاش معه خمسين شيبًا، وكأنه ولد فى الزمان عجوزًا، وحتى إذا جاءت لبنى كى تسوسن الحزن تكتشف أن الحزن آخر ما تبقى بعد قتل أحلامه، وهنا تبدو الاستجابة الانفعالية للنص أكثر توهجا، وتبدو الصورة الشعرية أكثر بريقا؛ لأنها تحمل مشاعر الأبوة، وفى سعيها لرسم الفرح انحرفت القصيدة رغما عن الشاعر إلى التعبير عن الحزن والاغتراب، وهذا التوظيف حطم كل الحواجز بين لبنى والقصيدة، حتى إننا لم نعد نعرف من هى لبنى ومن هى القصيدة.

تلك الشعرية جعلت الخطاب الشعرى لمصطفى حامد مرتبطا بإحساس خاص، وأن الشعرية عنده ترتكن إلى محفزات محفورة فى نفسه، وعالم الرؤية لديه، ولذلك؛ فهى لا تقدم المعطيات الحسية التى يعيشها الشاعر فحسب، وإنما تتعدى ذلك إلى رسم الصور النفسية المرتبطة بتكوين النص الشعرى، وإطلاق الخطاب الذى يميز مصطفى حامد عن غيره من الشعراء.

هوامش

١ - عبد الله الغذامى، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريح، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص٢٦.

٣ – عربية توفيق لازم، حركة التطور والتجديد فى الشعر العراقى الحديث، بغداد، مطبعة الإيمان،١٩٧١ ، ص ٢٢٢.

٢- السعيد الورقى، لغة الشعر العربى الحديث، مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٣، ص ٧٢.

الباطوس
سيرة مصطلح

تعود كلمة «الباطوس» كما يفضل إخواننا فى تونس نُطقها إلى ترجمة اللفظ اليونانى الأصل «pathos» والذى يعنى الاستمالة العاطفية للنفوس(١).. وقد تطرق المعلم الأول أرسطوطاليس «٣٢٢ - ٣٨٤ ق.م» إلى معالجة أنماط مختلفة من هذه الاستجابات الانفعالية فى عدد من كتبه وخاصة فى كل من: حول النفس، الأخلاق إلى نيقوماخوس، الخطابة، الشعر. وقد نُقلت إلى العربية منذ منتصف القرن الثانى للهجرة، وكُتب حولها شروح عدة من قِبل الفلاسفة المسلمين عند كل من الفارابى وابن سينا وابن رشد.

د. عبد السلام الشاذلى

اهتم أرسطو بالحجج الصناعية وأوكل إنشاءها إلى الخطيب، خاصة فى استخدامه لفنون القول وأبعادها الدلالية: المجازية والهامشية، وعلى قدرة الخطيب على إيجاد المناسبة بين الحجة وسياقها، مقسمًا إياها، أى الحجج الصناعية، إلى ثلاث حجج؛ اللغوية المنطقية «logos»، الأخلاقية «Ethos»، والانفعالية «pathos» التى تمثل مرتكز التأثير الانفعالى فى فنى: الخطابة والشعر معًا.

بيد أن الاهتمام بالباطوس، كان سابقًا، على كل من أفلاطون وأرسطو، فقد انشغل الفلاسفة قبل سقراط، بكل ما يثير الشفقة والخوف واللذة والألم، كما سنجد عند كل من الفيلسوفين: هيراقليطس فى القرن السادس ق.م وديموقريطس فى القرن الرابع ق.م. وقد حمل هذا المصطلح، مع مرور الزمن، وتعاقب الفترات التاريخية، معان تتجاوز الحالة الذهنية للمتلقى، التى يمكنها أن تحجب طاقاته الذهنية فى اتخاذ الإجراءات أو القرارات المناسبة، كما نجد فى المسرح الملحمى عند الكاتب الألمانى بريخت؛ إذ يستدعى هذا المصطلح تحليلًا شاملًا لطبيعة النفس البشرية، وانفعالاتها وهو أمر صحب مسيرة الفلسفة الحديثة، من ديكارت حتى سارتر. وقد جلب الفيلسوف الألمانى هيجل مصطلح الباطوس من فن الخطابة إلى فن الشعر، وجعله يمثل لباب الفن وجوهره المكين، وذلك كما نرى فى حديثه عن حالة العالم العامة والتصادم بين المواقف والمصالح بين الفعل ورد الفعل من قِبل الأفراد أو الشعوب، والحضارات، وكما ينجلى لنا فى محاضراته فى الإستاطيقا «Esthetique».

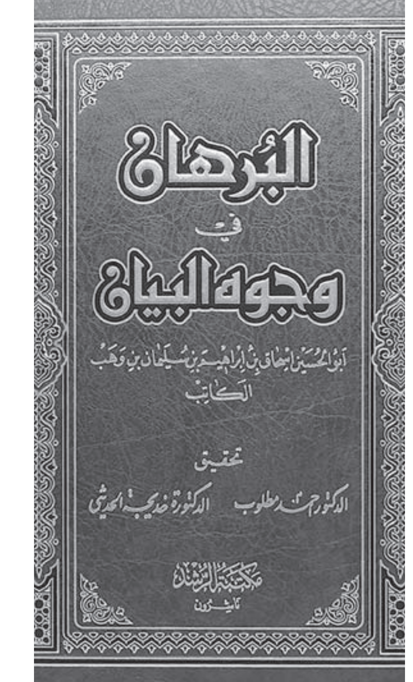
ما يهمنا فى هذه الدراسة هو بيان موقف النقاد والبلاغيين العرب من قدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجانى حتى حاتم القرطاجنى وغيرهم تجاه هذ المصطلح، وذلك نتيجة تأثرهم بشروح الفلاسفة المسلمين، من الذين وقفوا مطولًا بالشرح والتلخيص لكتب أرسطوطاليس فى: النفس، والأخلاق، والخطابة والشعر، بل تأثر بعضهم بكتابه فى «المتيافيزيقا»، فى حديثه عن «العلل الأربع» لكل صناعة ومنها صناعة الشِعر، مثلما نجد عند الناقد أبى بشر الآمدى فى كتابه «الموازنة بين الطائيين: البحترى وأبى تمام».

(١)

يشغل «الباطوس» حيزًا لا يستهان به فى تراثنا النقدى القديم، خاصة عند قدامة بن جعفر الذى قدم ملخصًا يكاد يكون هو نفسه ما جاء فى كتب أرسطو فى فنى الشعر والخطابة، وكتبه الأخرى مثل الأخلاق والجدل، والنفس، وذلك بعد أن تُرجمت هذه الكتب من السريانية إلى العربية، فى القرن الثالث للهجرة.

ثم تأثر به عدد من البلاغيين التالين له، كما نجد فى الكتاب المنسوب إلى قدامة

أرسطو

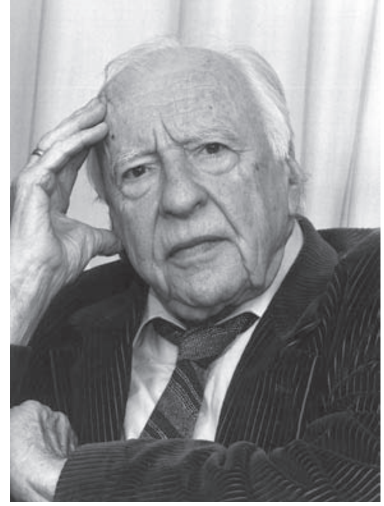


بن جعفر، وهو كتاب «نقد النثر» والذى حققه فيما بعد العراقى د. أحمد مطلوب، والمصرى د. حفنى شرف، ونُشر فى كل من العراق ومصر تحت عنوان «البرهان فى وجوه البيان» وهو لإسحق بن وهب بن إبراهيم بن وهب.

ولقد قدم عميد الأدب العربى طه حسين، للطبعة الأولى بمقدمة ضافية، تحت عنوان «تمهيد فى البيان العربى: من الجاحظ إلى عبد القاهر»، وفيه يقرر العميد الأثر الدامغ لكتابى أرسطو: تحليل القياس، والجدل فى هذا الكتاب وأن هذا البيان الجديد يقصد فى حقيقة الأمر إلى تكوين الخطيب والشاعر والكاتب، وذلك بأن يجعل لكل منهم أولًا فكرًا مستقيمًا، ثم لسانًا ناطقًا يحسن به التعبير عما يجول بخاطره، ثم هو يهديه بعد ذلك إلى خير أساليب الأداء والإلقاء (٢).

يستدعى المصطلح تحليلاً شاملاً لطبيعة النفس البشرية وانفعالاتها، وهو أمر صحب مسيرة الفلسفة الحديثة من ديكارت حتى سارتر

هيجل


هانز جورج جادامير

ثم تتجلى لنا مظاهر الباطوس فى القرن السابع الهجرى عند حازم القرطاجنى فى كتابه العمدة «مناهج البلغاء وسراج الأدباء»؛ الذى يعد أول كتاب فى الإستاطيقا، فى مجمل التراث النقدى عند العرب(٣).

ويعد أستاذنا العلامة د. شكرى عياد، أول من كشف لنا عن مخطوط هذا الكتاب، وبيان أثره فى النقد والبلاغة العربية؛ إذ يقول: «إن تأثير كتاب الشعر فى «منهاج البلغاء» عميق أشد العمق.. فحازم يتناول فى فصل كبير من القسم الثانى «معانى الكلام» ما تقوم به صنعتا الشعر والخطابة من التخييل والإقناع»، فهو يعرِّف الشعر بأنه «كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة...»(٤).

وقد تمكن كل من جابر عصفور فى كتابه


طه حسين

«مفهوم الشعر: دراسة فى التراث النقدى» ٢٠١٧ ومحمد الولى فى كتابه «الاستعارة فى محطات يونانية وعربية وغربية» ٢٠٠٥، من تتبع الأثر اليونانى على فكر حازم النقدى والبلاغى.

وأود الإشارة فى هذا المجال إلى ما قدمه شكرى عياد، حول العلاقات الجدلية بين مثلث الإقناع فى الفكر اليونانى القديم «اللوجوس. إتيوس. الباطوس»؛ حيث نراه يذكر أنه بعد أن أنهى بحثه عن تأثير كتاب فن الشعر لأرسطو، بدأ يلوح له فى الأفق معالم نظرية عربية فنية/ جمالية، تعتمد أساسًا على فكرة الكلام النفسى، عن علماء الكلام، ونشرها فى مجلة الأقلام العراقية عام ١٩٨٠ تحت عنوان «المؤثرات الفلسفية والكلامية فى النقد العربى والبلاغة العربية»، ثم ضمنها كتابه «بين الفلسفة والنقد» ١٩٩٠. ونراه يربط ما بين اللوجوس والانفعالات النفسية فى عملية المحاكاة والتخييل، ثم يمد البصر، إلى دراسة عملية الخيال الفعال فى الأدب الصوفى.

(٢)

استطاع عبد القاهر الجرجانى أن يستوعب بجدارة، فى نظرية النظم، الفكرة الأساسية عند أرسطو عن المحاكاة، بأن الشعر محاكاة لما يجول فى النفس البشرية، أو ما يدور فى العالم الخارجى، ففى قلب كل استعارة حبكة حكاية مصغرة. لقد دخل اللوجوس فى قلب الباتوس، وأصبحت فكرة الكلام النفسى، نوعًا من الجدل الروحى، عند الشاعر والمتلقى معا. وقد استقى الجرجانى الأشعرى، فكرة الكلام النفسى أو الباطنى من المعتزلة، كما عبر عنها القاضى المعتزلى عبد الجبار الاستراباذى، وكما صاغها فى موسوعته «المغنى»، وهذا ما لاحظه الشيخ المحقق الكبير أبو فهر محمد محمود شاكر فى تحقيقه لكتابى

عبد القاهر: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة.

وإذا كان الباطوس هو ما يمثل الانفعالات والأهواء الحادة، فالشعر عموده الباطوس، وقد عبر البحترى، فى القرن الثالث للهجرة، عن هذا المعنى فى قوله «فى الشعر يغنى صدقه عن كذبه» والمقصود بالكذب هنا، هو الكذب الفنى، أو عملية التخييل ذاتها. ولقد عبر البحترى عن شعور بالضيق، بزج المنطق، فى حومة الشعر، فى أبيات شهيرة له قائلا:

«كلفتمونا حدود منطقكم/ فى الشعر يكفى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو الروح يلهج بال/ منطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفى إشارته/ وليس بالهذر طولت خطبه»(٥)

والمقصود هنا بالكذب هو الكذب الفنى، لا الأخلاقى؛ حيث مملكة الخيال، التى يعتمد عليها المبدع، فى تخييل الصور، وبناء عالمه المجازى والأسطورى.

(٣)

يرتبط لفظ الباطوس فى صيغته الأولى فى الحضارة اليونانية بمعنى المعاناة، واستمالة النفوس، ويعود استخدام المصطلح، إلى كتاب الخطابة لأرسطو، الذى حدد الباطوس بوصفه أحد مصادر الحجاج الثلاثة، إلى جانب «اللوجوس» و«الإيتوس»(٦).

ويمثل الباطوس محاولة استمالة النفوس عن طريق العاطفة والانفعال، بحيث تجبر النفوس على الفعل بخلاف استمالتى اللوجوس والإيتوس، وتمتد الانفعالات هنا بين الشدة والاعتدال(٧).

ولقد وقف الفلاسفة قبل سقراط وأفلاطون على الدوافع النفسية للباطوس، كما نرى عند كل من: هيراقليطس، وديموقريطس فى القرن الخامس ق.م؛ حيث تمحورت النظرات إليه من حيث مبدأى اللذة والألم، جسديًا وروحيًا، وقد تابع «إبيقور» هذا الأمر فيما بعد، وظلت البحوث عن جدليات الجسد والروح، بوصفها انفعالات النفس، مستمرة فى تاريخ الفكر الفلسفى من أفلاطون حتى سارتر، مرورًا بأبى الفلسفة الحديثة: رينيه ديكات.

تدور جميع محاورات أفلاطون عن مفاهيم الباطوس، حول اللذة والألم، وما يثيرا فى الإنسان من عاطفتى: الشفقة والخوف، وما جعل منهما أرسطو الهدف الذى



شكرى عياد

الشعر عموده الباطوس، وقد عبّر البحترى عن هذا المعنى بقوله «الشعر يغنى صدقه عن كذبه»

تسعى التراجيديا إليه من حيث التطهير لنفس الملتقى، وتحتل محاورة «فايدروس» مكانة خاصة فى بيان شتى الانفعالات، وخاصة حول جدليات الحب والرغبة، والمنافسة بين العاشق والمعشوق.

وعلى الرغم من الموقف المتناقض الذى وقفه أفلاطون من الشعر والشعراء ونظرية المحاكاة، والتى سيعيد إليها أرسطو فيما بعد الاعتبار، الأمر الذى جعل عالم أفلاطون المثالى، من الفن عمومًا، يبدو فى نظر أحد مفكرينا المعاصرين، موقفًا متناقضًا: «وهو على عكس الشعراء، يحمل على ما يثرى الحياة، ويعبر عن طابعها العينى الملموس، وعلى التعدد الفنى للخطوط والألوان، والتنوع الزاخر للصور التى نراها فى الطبيعة. كل ذلك يعده أفلاطون شرًا، ولا يرى الجمال إلا فى ذلك الشبح المجرد الهزيل، الذى يسميه



سارتر

بالجمال فى ذاته. وقد يكون ذلك «الجمال فى ذاته» مقنعًا للعقل، لكنه ليس «جميلًا» بأى معنى؛ أى لا يستجيب له ذلك النزوع الذى اصطلحنا على تسميته بالحاسة الجمالية(٨).

(٤)

قدم أرسطوطاليس (٣٨٤-٣٢٢ق.م) أعمق التحليلات الفكرية لمعنى الباطوس فى الفلسفة الإغريقية، حيث خصص له المقالة الثالثة من كتابه حول النفس، ويتحدث فيها عن علة الحركة فى الكائنات الحية، فيقول: «هناك قوتين محركتين: النزوع والعقل (بشرط أن نعد التخيل نوعًا من العقل)»(٩).

وعند أرسطو يعد الشوق ضربًا من النزوع، إلا أن «العقل يكون دائمًا مستقيمًا، على حين أن النزوع والتخيل قد يستقيمان وقد ينحرفان». أما كتابه «الأخلاق إلى نيقوماخوس» وهو اسم ابن أرسطو الذى أهدى له هذا الكتاب، فقد ترك أثرًا دامغًا على كتاب «تهذيب الأخلاق» لمسكويه، كما كان له الأثر الواضح على كتاب ابن باجة «ت:٥٣٣ هجرية»، (تدبير الموحد)، ويقدر أرسطو الباطوس فى كتاب الأخلاق، فى إطار الاهتمام الأوسع بالذكاء والفطنة والسعادة، وملكات النفس المختلفة. وعن الفضائل وأضدادها(١٠).

ويبين أرسطو فى هذا الكتاب نفسه



«الوسيلة الصحيحة» فى الموقف من العواطف والانفعالات؛ حيث تتمثل الفضيلة فى كل شىء فى الحد الأوسط، وهو ما يعبر عنه فى لوحة فكرية، تعد بحق من أروع ما جادت به عبقرية المعلم الأول، كما ترجمها إسحق بن حنين فى عبارات واضحة ودقيقة؛ حيث الفضيلة الأخلاقية، التى تتعلق بالانفعالات: «فإذا كان الفنانون المجيدون، كما نسميهم، يركزون نظرهم على هذا التوسط حين يعملون، وإذا كانت الفضيلة، مثل الطبيعة، تفوق كل صناعة: دقة وقيمة، فإنها ينبغى عليها أن تنحو نحو التوسط، وأقصد هاهنا الفضيلة الأخلاقية؛ لأنها هى التى تتعلق بالانفعالات والأفعال، وهى الأمور التى فيها زيادة ونقصان وتوسط، وهكذا؛ فإنه فى الخوف، والجسارة، والشهية، والغضب، والرحمة، وعلى العموم، فى كل شعور باللذة والألم، نجد الزيادة والنقصان ولا واحدة منها خير، وعلى العكس؛ فإن استشعار هذه الانفعالات فى الوقت المناسب، فى الأحوال وبالنسبة للأشخاص المناسبين، وللأسباب وبالطريقة الواجبة، هذا هو وسط وسمو معًا، وهذا طابع الفضيلة، وكذلك فيما يتعلق بالأفعال يمكن أن يوجد زيادة ونقصان وتوسط، والفضيلة لها علاقة بالانفعالات.

أما فى كتاب «الخطابة» فيعالج أرسطو موضوع الباطوس فى إطار الحجاج العام ضمن أطر الخطاب: القضائى والاستشارى والاحتفالى، وذلك فى المقالة الثالثة التى يتحدث فيها عن الانفعالات والأنواع المشتركة بين أنواع الخطابة الثلاثة، والمقدمات: الجدلية والخطابيا. ومن هنا ربط أرسطو بين الخطابة والسيكولوجيا ربطًا وثيقًا. مثلما ربط بينها وبين علمى الجدل والأخلاق، وذلك على نحو قول أحد الباحثين المعاصرين «وللباطوس، بوصفه وسيلة للإقناع صلة بالإيتوس. حيث يميز الإيتوس بوصفه يقوم على إبراز ثلاث صفات: العقل السليم، والفضيلة، والعطف، وقد تم تناول هذا الأخير بشكل واضح باصطلاح الباطوس، حيث يتوقف على كفاية الخطيب ويبين كيف للمتلقين أن يستشعروا اللذة أو يخففون الألم... وهكذا أصبحت الفروق المميزة بين الباتوس غير واضحة، وبعد موت أرسطو ضاعت السياقات الفلسفية الواسعة لفهم الباتوس، واتخذت آراؤه المتبقية حول المصطلح من دون هذه السياقات مظهر التلاعب الساحر»(١١).

(٥)

أما هيجل؛ أرسطو العصور الحديثة، فقد استعاد السياقات الفلسفية للباطوس، وذلك عندما نراه يعرض فى محاضراته عن الإستطيقا، التى ظهرت فى عشرينيات القرن التاسع عشر، عن الفن فى سياق الوضع العام للعالم، من خلال المواقف الحضارية وأوضاعها المختلفة عبر الصدامات: صدام الأفعال، وصدام القيم والمصالح الخاصة أو العامة، والذى يفترض حضور ظروف تودى إلى تصادمات، مع أفعال وردود أفعال، ثم استجابات محددة لحل المشكلة المطروحة(١٢).

ويقف هيجل مطولًا أمام مسرحية «انتيجونى» لسوفوكليس، على أنها تمثل خير مثال، معنى الباطوس، فقد منع الملك كريون، الاحتفال بجنازة ابن أوديب، الذى عُد عدوًا للوطن؛ لأنه امتنع عن المشاركة فى الحرب بجانب كريون، حقًا أن هذا المنع كان له ما يبرره؛ لأن الأمر كان يتعلق بالمدينة كلها، لكن «أنتيجونى» كانت مدفوعة بقوة أخلاقية من نفس النوع، هى قوة الحب المقدس لأخيها الذى لم تشأ أن تتركه بدون أن يُدفن حتى لا يكون فريسة للطيور الجارحة، وعدم أداء واجب الدفن كان سيعد إهانة وعدوانًا على الواجب العائلى، ولهذا فإنها لم تحفل، بقرار المنع الذى أصدره كريون(١٣).

كما يجد هيجل فى الدراما الحديثة مثالًا آخر على فاعلية الباطوس، عند وليم

ويقف هيجل مطولاً أمام مسرحية «انتيجونى» لسوفوكليس، على أنها تمثل خير مثال، معنى الباطوس

شكسبير فى مسرحيته «هاملت»، فعلى الرغم من نزعة التردد والانطواء على النفس التى غلبت على شخصية هاملت؛ فإنه -كما لاحظ هيجل- كان مبشرًا بنزعة الشك الديكارتية، بيد أن شكسبير جعل هاملت يقول بمناسبة ظهور الروح أو «الشبح» أشياء أعمق من ذلك. إن هاملت يتردد لأنه لا يصدق بالشبح تصديقًا أعمى: إن الشبح الذى شاهدته، يمكن أن يكون هو الشيطان؛ لأن للشيطان القدرة على أن يلبس شكلا جذابًا نعم! وربما هو يستغل ضعفى وأحزانى؛ لأنه قادر على الأرواح التى من هذا النوع من أجل أن يخدعنى ويهلكنى، أنا أريد أن أحصل على براهين أقوى من هذا. إن هذه المسرحية «التى سيأمر بتمثيلها» هى المرآة التى سأقتنص بها ضمير الملك. ثم نراه يخلص إلى هذه النتيجة المهمة «هكذا نجد هاهنا أن ظهور الشبح لا يؤثر فى هاملت تأثيرًا لا ضابط له، بل هو الشك، وقبل أن ينتقل إلى الفعل يريد أن يحصل على اليقين بوسائله الخاصة»(١٤).

وهنا نصل إلى خلاصة ما صنعه هيجل فى استعادة الأنساق الفلسفية حول الباطوس، التى فقدها إبان العصور الوسطى الغربية والعربية على حد سواء معًا، وأنقل نصه كاملا كما صاغه عبد الرحمن بدوى: (نستطيع مع القدماء «اليونان» أن ننعت باللفظ «باتوس» القوى العامة التى تقيم فقط فى استقلالها، بل وأيضًا تقيم حية فى صدر الإنسان وتحرك النفس الإنسانية حتى أعمق أعماقها، ومن الصعب ترجمة هذا اللفظ، لأننا إذا ترجمناه باللفظ «الهوى» فإننا نقصد أمرًا تافهًا منحطًا، كما يقال مثلًا «أن الإنسان ينبغى عليه ألا ينساق وراء أهوائه». فنحن نريد أن نفهم من اللفظ «باتوس» معنى أسمى من ذلك وأعم، يستبعد اللوم والأنانية، وما شابه ذلك؛ لأن الحب المقدس عند أنتيجونا لأخيها هو من «الباتوس»، بالمعنى اليونانى لهذا اللفظ، ووفقًا لذلك؛ فإن «الباتوس» قوة من قوى النفس، مشروعة فى ذاتها، وهى مضمون جوهرى للمعقولية وللإرادة الحرة.. فالباتوس يشكل إذن المركز الحقيقى والميدان الحقيقى للفن، وبفضله هو خصوصًا يؤثر الفن فى المشاهدين؛ لأنه يضرب على الوتر الذى يحمله كل إنسان فى داخل صدره، فكل إنسان يعرف ويتعرف ما هنالك من ثمين ومعقول فى مضمون

تحتل محاورة «فايدروس» مكانة خاصة فى بيان شتى الانفعالات، وخاصة حول جدليات الحب والرغبة، والمنافسة بين العاشق والمعشوق

الباتوس الحقيقى. إن الباتوس يهزنا ويحركنا لأنه يلعب دورًا قويًا فى الوجود الإنسانى(١٥).

وقد ظل أثر هيجل واضحًا فى معالجة موضوع الباطوس فى الفلسفة المعاصرة، فقد تمكن المفكر الألمانى ج. جادمير، فى كتابه «الحقيقة والمنهج» من المعالجة التأويلية للباطوس، حيث يرى أن أى نص ما هو إلا استجابة لسؤال ما، وأنهما: السؤال والجواب، يتشكلان بواسطة تأليف مميز من مجموعة من العواطف والحساسيات. لقد كانت أوليات الحوار وعلاقة السؤال والجواب، من أهم أهداف منطق هيجل، كما يلحظ جادامير نفسه الذى كان «محاولة لإدراك ما فى المونولوج العظيم لـ «منهج» الحديث من استمرارية للمعنى الذى تحقق فى كل مثال محدد من الحوار(١٦).

(٦)

الباطوس فى الخطاب الصوفى..

مثَّل الخطاب الصوفى، عند كل من ابن عربى وابن الفارض خاصة، مجالًا خصبًا للباطوس، ولا سيما فى ديوانه: «ترجمان الأشواق»، وشرحه «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق» كما مثلت التائية الكبرى لسلطان العاشقين ابن الفارض، معلمًا آخر من معالم هيمنة الباطوس على الشعر الصوفى، الذى انصهر فيه الحب الإنسانى بالحب الإلهى.

ويكشف لنا المستشرق الفرنسى هنرى كوربان فى دراسته القيمة: الخيال الخلاق فى تصوف ابن عربى غلبة الباطوس وسطوته على وجدان ابن عربى.

ويعرض المؤلف للباطوس فى الباب الأول تحت عنوان «الإلهى بين الانفعال والرحمة ويتجلى هذا الانفعال فى جميع الكائنات الحية، بدءًا من عالم النبات، وعنده يتجلى فى صلاة عباد الشمس، وهو الانفعال «الذى يمارس عليها، وهذا الانفعال «الباتوس» هو الذى ينكشف فى الصلاة باعتبارها فعل، ذلك الانفعال الذى يجذبها من خلال الملاك اللامرئى»(١٧).

كما نراه يتحدث تحت عنوان «جدلية الحب» عن توق ابن عربى فى ديوانه «ترجمان الأشواق» إلى مشاهدة الجمال الإلهى «الذى يصبح فى كل لحظة فى شكل جديد».

وعن غاية الحب الإلهى ووسائله عند ابن عربى، يلاحظ المؤلف أن «الأكمل من بين المحبين المتصوفة، هم أولئك الذين يحبون الله فى الآن نفسه له ولأنفسهم؛ لأن هذه القدرة تكشف فيهم عن وحدة

ديكارت



بريخت



د. أحمد مطلوب

طبيعتهم المزدوجة». إن مفهوم الباطوس فى تجربة الحب الصوفى، يرتبط بمفهوم أو تصور متصل بالفعل الأصلى لميتافزيقا الحب.

(٧)

المسرح الملحمى بين الباطوس والايتوس..
تمكن الكاتب الألمانى «بريخت» (١٨٩٨-١٩٥٦) أن يؤسس مسرحًا ملحميًا، يعيد فيه التوازن بين نزعتى الإقناع وإثارة المشاعر الإيجابية لدى المشاهد؛ لكى يتجنب مجرد الوقوف عند هدف الدراما الكلاسيكية، كما حددها أرسطو فى التطهير من عاطفتى الشفقة والخوف وبنى مسرحه الملحمى على فكرة التنوير والتغيير. وهو مسرح ملحمى؛ لأنه يتخذ من أسلوب المشاهد واللوحات القصصية، كما فى الملاحم، وسيلة عبر التاريخ أو الأساطير، لاستخراج العبر، بحيث يدخل المشاهد، فى دائرة «التغريب»، مما يثير فى نفسه العجب والدهشة(١٨).
وتعد مسرحيته «دائرة الطباشير القوقازية» خير مثال على ذلك؛ حيث يستقى الكاتب خيوطها الأساسية من حكاية صينية، شبيه بحكاية «حكم سليمان» كما نجدها منسوبة فى كتاب «البرهان فى وجوه البيان» لابن وهب، إلى الامام على عليه السلام(١٩). وقد وظف بريخت مغزى الحكاية وفقا لأيدولوجيته الاجتماعية الاشتراكية.
وقد عالج المفكر والكاتب عبد الغفار مكاوى الأسطورة ذاتها فى مسرحيته «من قتل الطفل» من وجهه نظر تربوية، ونراه يرجع حكم شيخ القبيلة اليمنى، إلى قصة الملك سليمان.

استعاد هيجل الأنساق الفلسفية حول الباطوس التى فقدها إبان العصور الوسطى الغربية والعربية

مراجع

١- حاتم عبيد: الباطوس من الخطابة إلى تحليل الخطاب، مجلة فصول، القاهرة، العدد ٧٠/ ٢٠٠٧، ص٣٦.
٢- طه حسين: تمهيد فى البيان العربى: من الجاحظ إلى عبد القاهر، مقدمة نقد النثر، ط١ القاهرة، ١٩٣٣، ص١٧.
٣- عبد الرحمن بدوى: حازم القرطاجنى ونظرات أرسطو فى الشعر والبلاغة، دار النهضة، القاهرة ١٩٦١، ص٦.
٤- م. ن ص٢٤٤. وقارن مع الأصل عند حازم فى مناهج البلغاء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخرجة، تونس ١٩٦٦، ص١١.
٥- أمين الخولى: مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسير والأدب.. الأعمال الكاملة.. الجزء العاشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص١٢٦.
٦- أرسطو: الخطابة.. تلخيص وشرح ابن سينا، تحقيق: محمد سليم سالم، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٩، ص١٩٧.
٧- توماس. أ. سلوان: موسوعة البلاغة.. ج٣، ترجمة: مجموعة، إشراف وتقديم عماد عبد اللطيف، ص١٠٠.
٨- فؤاد زكريا: جمهورية أفلاطون: دراسة وترجمة، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ٢٠٠٤، ص١٧٤.
٩- أرسطوطاليس: كتاب النفس، ترجمة: أحمد فؤاد الأهوانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٩، ص١٢٤.
١٠- أرسطوطاليس: الأخلاق، ترجمة: إسحق بن حنين، تحقيق: عبد الرحمن بدوى، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٧، ص٨٧.
١١- موسوعة البلاغة، م. س، ج٣، ص.١٢٢.»
١٢- عبد الرحمن بدوى: فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ط١، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص١٣٨.
١٣- سوفوكليس: أنتيجونى، ترجمة من اليونانية: منيرة كروان، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٦.
١٤- عبد الرحمن بدوى، م. س، ص١٤٨.
١٥- عبد الرحمن بدوى: المرجع السابق، وقارن: هيجل: دروس فى الإستاطيقا، ترجمة: ناجى العونلى، منشورات الجمل، بغداد/ بيروت، ج١، ٢٠١٤، ص٢٧١. وكذلك رمضان بسطاويسى: جماليات الفنون.. الفن والحضارة فى فلسفة هيجل الجمالية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص١٥٥.
١٦- جادامير. هـ. ج.: الحقيقة والمنهج، ترجمة: حسن ناظم وعلى حاكم صالح، طرابلس، ٢٠٠٧، ص٤٩١.
١٧- كوربان هنرى: الخيال الخلاق فى تصوف ابن عربى، ترجمة: فريد الزاهى، منشورات الجمل، ٢٠٠٨، ص١٢٢.
١٨- عبد القادر القط: فن المسرحية، القاهرة، لونجمان، ١٩٩٨، ص٤٢٦.
١٩- البيان فى وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثى، بغداد، ١٩٦٧، ص٤٥.

من تاريخ الحركة النقدية فى مصر (3)

«الوسيلة الأدبية» للمرصفى بيان نقد الإحياء

إيهاب الملاح



لم يخل تاريخ الأدب العربى، عبر عصوره، من بروز النقاد المعنيين بدراسة وتحليل قصائد الشعر العربى منذ الجاهلية، وحتى نهاية القرن العاشر الهجرى.

وقد تناول هؤلاء النقاد قضايا النقد الأدبى فى فنون الأدب المختلفة، لتوضيح القيم الخلقية والفنية فى اللفظ والمعنى، والمضمون والشكل، والأسلوب والنظم والصورة الأدبية، والموسيقى والإيقاع، والعاطفة والخيال، والذوق الأدبى، والدربة، وقضية عمود الشعر، وقضية الجمال والحلاوة والجلال، وقضية السرقات الأدبية، ومن خلال هذه القضايا النقدية تعددت الاتجاهات والتيارات الأدبية والنقدية، فكانت مدرسة المحافظين على عمود الشعر العربى، ومدارس التجديد، والمولدين، والبديع، والصنعة، والتصنيع وغيرها(١).

واتخذ النثر الفنى أيضًا اتجاهات مختلفة، ومدارس أدبية متنوعة، تأسست على يد عبد الحميد الكاتب، وابن المقفع، ومدرسة الترسل على يد الجاحظ، ومدرسة ابن العميد، ومدرسة المقامات، ومدرسة الفاضل، وغير ذلك من الاتجاهات النقدية فى النثر الأدبى.

وبهذا أصبح هذا التراث النقدى العربى الأصيل بروافده المتنوعة، واتجاهاته الكثيرة ومدارسه النقدية المختلفة، أحد المصادر الأصيلة التى انطلقت منها اتجاهات الإحياء والتجديد فى النقد الأدبى العربى الحديث، يقوم فى تجديده على الأصول النقدية القديمة، والمقومات الفنية، والمدارس النقدية، ينبض بها فى جميع اتجاهاته الحديثة، ومدارسه النقدية المعاصرة فى المحافظة والتجديد، مثل: مدرسة البعث والإحياء، ومدرسة المحافظين المجددين، وجماعة أبولو، وجماعة الديوان، حتى أصبح النقد العربى الحديث مرحلة تاريخية جديدة، تعاقبت بعد مراحله الأصلية والعريقة فى العصور القديمة (٢).

2

ولأن النقد العربى، ومن ابن سلام وحتى الجرجانى والقرطاجنى، كان من النوع الذى يمكن وصفه بأنه نقد يركز على النص Text-centred وعلى تفاصيل العملية النصية الدقيقة، وليس على العناصر المحيطة به من سياقية، أو فردية بيوغرافية، أو اجتماعية، أو حتى تاريخية، فإن هذا التركيز على النص، كما يراه الناقد الدكتور صبرى حافظ، هو ما تتسم به الثورة النقدية (تناولها فى مقال مفصل بدوريته الفصلية الكلمة) والتى لم تتخلق ملامحها وتتبلور إنجازاتها إلا مع القرن العشرين.

فقد عمد النقد العربى منذ محاولته المعيارية لتحديد «طبقات فحول الشعراء»، مرورًا بموازاناته بين شاعرين على أسس نصية صرفة، وانتهاء بنظرياته الدقيقة فى اللغة والمجاز والاستعارة إلى بلورة حقيقتين معياريتين، أصبح لهما فيما بعد دور أساسى فى هذه الثورة النقدية الحديثة؛ هما:



أهمية ما قدمه المرصفى أنه مزج استعادته للتراث بذوقه الخاص ووعيه المعاصر، وأنه أدرك صلاحية المدخل اللغوى للتعامل مع النص عمومًا، والنص الشعرى خصوصًا



حسين المرصفى

أولًا: ضرورة اعتماد النقد على معايير نصية مستقاة من داخل النص نفسه، ومن عناصر تكوينه الأساسية.

وثانيًا: أن النص الأدبى مشيد من الكلمات، ولذلك فإن أى تعامل معه لا بد أن يعتمد على تحليل اللغة كبنية مولدة للمعانى والدلالات قبل أى شىء آخر من خارج العملية النصية.

نخلص من هذا العرض المكثف للعلاقة بين تاريخ النقد العربى القديم، فى همومه وانشغالاته، وبين حركة ونشوء النقد العربى الحديث، إلى استشفاف الدافع لظهور مدرسة الإحياء أو (نقد الإحياء) كما عرضنا لسياقه التاريخى والثقافى فى الحلقة الماضية.

3

فى ترسيمه لحدود وخريطة اتجاهات النقد العربى الحديث يرى محمد مندور أن هناك عدة مدارس تبلورت فى النَّقد العربِى الحديث، وكانت على التعاقب؛ هى: المدرسة التقليدية (نقد مدرسة الإحياء التى مثل لها بجهود الشيخ حسين المرصفى نموذجًا)، ثم النَّقد التطبيقى الحديث، ثم المدرسة الجماليَّة، فالمدرسة النفسية، وأخيرًا النَّقد الإيديولوجى.

وإذا كانت النهضة الأدبية تستدعى دائمًا -وكما ألمعنا أيضًا فى الحلقة السابقة- نهضة نقدية موازية لها، وهذا ما يمكن أن نلاحظه فى بزوغ هذه النهضة مع مجموعة من الرواد الذين تشبعوا بالتراث النقدى العربى (القديم)، ومن أوائلهم الشيخ حسين المرصفى (١٨٨٩ أو ١٨٩٠ على خلاف)، الذى استعاد تقنيات وإجراءات هذا التراث النقدى والبلاغى (٣)، وأعاد صياغته فى مدونته الباذخة «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية»؛ معتمدًا عددًا من الآليات التى استخلصها وحددها بذكاء كبير وقدرة فائقة المرحوم محمد مندور (فى تحديد منهج البحث ومبادئ الحفظ والإبداع، وفن الموازنة وتحليل النصوص والمقارنة بينها، والنقد التقليدى القديم مع نظرات وإشارات تجديدية بزغت على استحياء بإضافة هنا أو استكمال هناك.. إلخ).

وقد ألمعنا فى الحلقة السابقة إلى تعريف سريع بالكتاب، وتاريخ صدوره، ويبقى من الضرورى إلقاء ضوء كاشف على محتواه، وما قدمه من مادة شعرية ونثرية، والطريقة التى انتقى بها مادته تلك من التراث العربى القديم.

تضمن كتاب «الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية» المحاضرات التى ألقاها الشيخ حسين المرصفى على طلبة دار العلوم فى السنوات الأولى من إنشائها، و«يختتمه الشيخ حسن ابن الشيخ حسن أبى زيد سلامة بحمد الله على تمام طبعه فى سنة ١٢٩٦هـ، مما يوحى بأن الشيخ حسين هذا هو الذى كتب هذه المحاضرات إملاءً عن أستاذه الشيخ حسين المرصفى، وإن لم يُفصح الشيخ حسن أبى زيد سلامة عن ذلك»(٤).

والكتاب على أية حال، كما يقول محمد مندور، شديد الشبه بكتب الأمالى العربية القديمة، كأمالى أبى على القالى، وأمالى المبرد، وأمالى ابن الشجرى، وغيرها، وإن اختلف كتاب الوسيلة عن الأمالى القديمة فى أنه لم يقتصر على الأدب وروايته، بل شمل جميع علوم اللغة العربية، من نحو وصرف وعروض وفصاحة وبيان وبديع ومعانٍ، ثم الأدب بفرعيه الشعر والنثر متحدِّثًا عن كل فن على حدة، ولكن على طريقة الاستطراد والتداعى المعروفة فى كتب الأمالى القديمة، واستشهاد الشيخ حسين المرصفى ومحفوظاته الضخمة «تنمُّ عن ذوق سليم فى الاختيار».

كما ينمُّ حديثه عن علوم اللغة عن فقه وتعمُّق، وحافظة جبَّارة، فضلًا عن حديثه عن رائدَى البعث الأدبى فى عصره محمود سامى البارودى الشاعر، وعبد الله فكرى الناثر، وإيراده عددًا من قصائد البارودى الشعرية، ومقطوعات عبد الله فكرى النثرية، والموازنة بينها وبين شعر القدماء ونثرهم (٥).

4

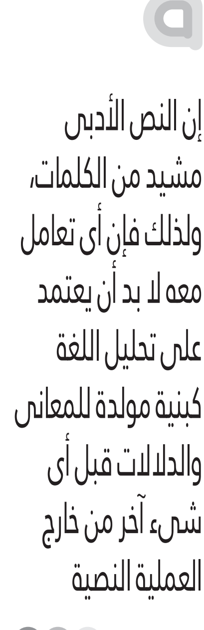
ولا نجاوز الصواب إذا قلنا إن معظم رواد النهضة الأدبية والنقدية قد تتلمذوا على كتاب «الوسيلة الأدبية»، ذلك أن الرجل لم يستحضر مقولات التراث وتقنياته على نحو شمولى، وإنما على نحو انتقائى، حيث استعاد المناطق المضيئة فى هذا التراث(٦)، لما وجد فيها من صلاحية للحلول فى الواقع المعاصر له، على أن يؤخذ فى الاعتبار أنه حاول تعديل بعض ما استحضره، أو الإضافة المحدودة إليه، من ذلك ما صنعه عندما استعاد تعريف القدامى للشعر، وأوضح ما به من عوار، ثم قدم تعريفه المقترح الذى لا يبعد كثيرًا عن التعريف القديم، فقال إنه «الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف بأجزاء متفقة فى الوزن والروي، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجارى على أساليب العرب المخصوصة».

إن أهمية ما قدمه المرصفى، فى وسيلته، بحسب الناقد الدكتور محمد عبد المطلب، أنه مزج استعادته للتراث بذوقه الخاص ووعيه المعاصر، وأنه أدرك صلاحية المدخل اللغوى للتعامل مع النص عمومًا، والنص الشعرى خصوصًا.

يقول عبد المطلب «والذى نخلص إليه من متابعة مرحلة النهضة أن النقد الأدبى -فى مجمله- كان نقدًا لغويًا ولا نقصد بالنقد اللغوى هنا ما نتعارف عليه اليوم فى الأسلوبيات والبنيويات، لكنه النقد اللغوى المعنى بأمرين؛ الأول: السلامة من اللحن. والآخر: ملائمة اللفظ للمعنى والسياق. ثم إضافة بعض الهوامش التراثية لمواصفات المفردات والتراكيب؛ من

مثل: الرقة والعذوبة، وكثرة الماء، والبعد عن التنافر والغرابة والتعقيد، وهى غالبًا مواصفات سلبية بالنفى، تمثل بصدق الرغبة فى توظيف النقد بوصفه سلطة، أكثر من قدرة وصفية تحليلية تحتل منطقة محايدة بين النص والمتلقى تيسر له مقاربته وتذوقه، لكن ذلك لا يلغى هذا الجهد الكبير الذى كان مدخلًا صحيحًا إلى مرحلة التجديد فى الأدب والنقد على السواء».

وبالجملة فإن من كان يريد أن يعرف مفهوم «الأدب»، وضمنا «النقد» حتى ذلك الوقت، فكان عليه أن يرجع إلى كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ حسين المرصفى ليعلم أن هذا الاسم الجامع «كان يطلق على مجموعة من العلوم اللغوية، منها الخط والإملاء، وحظ الشعر والنثر فيها حظ الخادم للنحو والصرف والبلاغة»(٧).



إن النص الأدبى مشيد من الكلمات، ولذلك فإن أى تعامل معه لا بد أن يعتمد على تحليل اللغة كبنية مولدة للمعانى والدلالات قبل أى شىء آخر من خارج العملية النصية

5

ولعل خير ما نختتم به هذه العجالة عن ريادة الشيخ حسين المرصفى لنقد الإحياء وبيانه فى كتابه «الوسيلة الأدبية» ما اختتم به الناقد البارع الكبير محمد مندور الفصل الذى عقده عنه فى كتابه عن «النقد والنقاد المعاصرون»؛ إذ يقول:

«إننا لا نستطيع أن نغفل عند حديثنا عن النقد والنقاد، فى نهضتنا الأدبية المعاصرة، مثل هذا الرائد الشيخ حسين المرصفى الذى بعث النقد التقليدى، وساعد فى حركة البعث الأدبى كله وطرائقه مساعدة فعالة، بل اهتدى بفطرته السليمة إلى بعض ما تردَّى فيه بعض نقاد العرب القدماء؛ مثل قدامة بن جعفر عندما عرَّف الشعر فى كتابه نقد الشعر؛ بقوله: «إنه الكلام الموزون المقفَّى»، وجاراه فى هذا التعريف جميع من خلفه، على حين نرى الشيخ المرصفى بفطرته الأدبية السليمة يقول: «وقول العروضيين فى حدِّ الشعر إنه الكلام الموزون المقفَّى ليس بحدٍّ لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا، فلا بدَّ من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية، فنقول: إن الشعر هو الكلام البليغ، المبنى على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به».

ويكفيه فخرًا فى هذا التعريف أنه فطن إلى خاصية أساسية تميز الأدب عامة والشعر خاصة عن غيره من الكتابات، وهى التصوير البيانى بدلًا من التقرير الجاف»(٨).

الهوامش:

(١) يمكن لمن أراد استجلاء صورة النقد العربى القديم، الرجوع إلى:
- محمد مندور: «النقد المنهجى عند العرب»، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- إحسان عباس: «تاريخ النقد الأدبى عند العرب حتى القرن الثامن الهجرى»، دار الثقافة، بيروت (لبنان)، الطبعة الرابعة، ١٩٨٣.
- عبد الحكيم راضى: «دراسات فى النقد العربى» (التاريخ/ المصطلح/ المنهج)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٧.

(٢) علي علي صبح: فى النقد الأدبى، الجامعة الأمريكية المفتوحة، بيروت، ١٩٨٠.

(٣) وقد تتابعت، فى الطريق ذاته، أسماء رواد النهضة فى تأكيد هذا التوجه والمنحى النقدى مع بعض مغايرة فى الإضافة أو الحذف، فهناك محمد دياب (١٩٠٠) صاحب كتاب «تاريخ الأدب»، وحمزة فتح الله (١٩١٨) صاحب كتاب «المواهب الفتحية فى علوم اللغة العربية»، والشيخ سيد بن علي المرصفى (١٩٣١) صاحب «الآمل فى شرح كتاب الكامل».. وآخرون.

(٤) محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٧.

(٥) محمد مندور (النقد والنقاد المعاصرون)، المرجع نفسه، ص٧.

(٦) وصف مندور هذا الجهد الذى يندرج تحت إنتاج المدرسة التقليدية بأنها «مدرسة النَّقد البلاغى»، كما وصفها بأنها تمثل «النِّقد البلاغى التقليدى»، ورأى أن نموذجها الأجْلَى هو الشيخ حسين المرصفى، وهى التى كان عملها يتركز بالأساس على تناول النُصُوص الأدبية (شعرية ونثرية) من منظور علوم البلاغة التقليدية، مضافًا إليها علمَا النحو ومتن اللُغة.

(٧) د.شكرى عياد: «المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين»، سلسلة (عالم المعرفة) الكويتية، (١٧٧)، سبتمبر ١٩٩٣، ص٨٧.

(٨) محمد مندور: (النقد والنقاد المعاصرون)، المرجع نفسه، ص١٩.

لم تعد ذائقة الفنان هى العامل المؤثر فى تحقيق النجاح والتمكن من جذب الجمهور، ربما لاختفاء الفنان واستبداله بآخر يفتقد للموهبة والقدرات، بل وربما الرؤية والمنهجية التى يتطلبها تنفيذ مهماته بدقة، ومنح المنتج النهائى قيمة تنافسية أكبر، بدلًا من أن تأخذ منه ومن قيمته، ولأن العلم لم يترك نهرًا من أنهار الحياة لم يتقاطع معه؛ فقد ذهبت أكاديمية «سلف بابليشينج» للمتخصص «روبرت كيوساكى» ليقدم نصائحه فى تصميم غلاف كتاب جيد.

نصائح من متخصص

5 معايير لعمل غلاف كتاب جيد

ج. ا

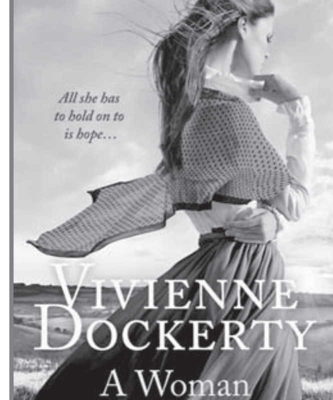
بلا عناء أو حاجة لمحاورة أو مراوغة تحدّث «روبرت كيوساكى» مقدمًا خمس نصائح تمثل كل منها معيارًا، يمكن استخدامها معًا لتقييم غلاف أى كتاب وقياس مدى جودته، وفى مقدمتها «التركيز على الصورة الكبيرة»؛ فعلى المصمم أن يبحث عن القصة وراء وضع هذا الكتاب، سواء كان أدبيًا أو غير أدبى، وبالتالى على المصمم قراءة الكتاب جيدًا والإلمام بفكرته الرئيسية.

أما الثانى؛ «تكوين قوى»، وهو سر من أسرار السحر باستخدام برامج وأدوات التصميم بمهارة، وعلى المصمم أن يجعل التماثل صديقه قدر الإمكان، استخدام أنماط شكلية ناعمة غير مشتتة للانتباه، استخدام الزوايا العالية والمنخفضة لرؤية التصميم ككل وما يحدثه من تأثير، على أن يرتبط التكوين بالدعائم الأساسية التى تفرضها فكرة الكتاب التى توصل إليها المصمم عبر تحقيق المعيار الأول.

بينما الثالث؛ «نقطة محورية مثيرة للاهتمام»، فكل تكوين يحتاج لنقطة محورية، تلك النقطة يمكن للمصمم البحث عنها عبر صديق أو أكثر يرشدونه إلى أول قطعة يتجه بعينه نحوها، سواء كان عنوان الكتاب، أو اسم مؤلفه، أو شكل معين فى التكوين، وأى منها يلفت الانتباه أولًا، وهناك علم خاص بالتكوين يتضمن سُبل عمل النقاط المحورية، والتى يمكن أن تتعدد فى تكوين واحد، ولكن لا يجب أن تتنافس فيما بينها.







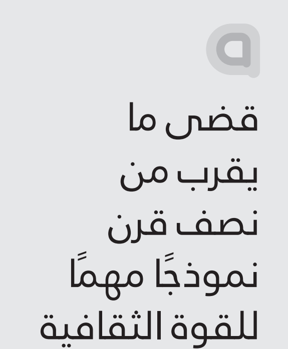
والرابع؛ «عناوين رئيسية وفرعية واضحة»، يجب أن يكون العنوان مرئيًا ومقروءًا وأن تعزز ذلك عناصر مرئية أخرى فى الغلاف، وهذا المعيار وحده كافيًا للتأكيد على حقيقة أن الغلاف ليس ملكًا للكاتب أو مصممه، وإنما لمن سينجذب إليه، وكذلك العنوان ملكًا للقارئ الذى ينجذب إليه.

وصولًا للخامس؛ «البساطة»، ربما تحقق بعض التكوينات المعقدة قدرًا كافيًا من الجاذبية وتسهم فى عمل غلاف جيد، ولكن يظل ذلك الأمر شاذًا وخروجًا عن القاعدة التى تحتم على المصمم البحث بكل السبل عما يجعل تصميمه بسيطًا، وأن تخدم كل عناصر التكوين النقطة المحورية ومدى وضوحها وتأثيرها.

UNDEFEATED
SCOTT ALLAN

رحيل الأخ الأكبر كوانج

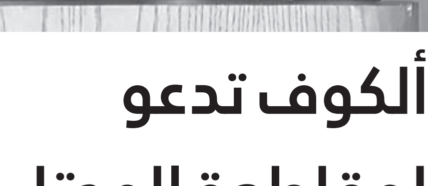
نكثت الأعلام وخفتت الأصوات، بعدما أعلن الكاتب «شين شيتشنج» عن وفاة الأخ الأكبر لكتاب الصين أجمع، الكاتب الشهير «نى كوانج» عن عمر يناهز ٨٧ عامًا، قضى منها ما يقرب من خمسين عامًا يقدم للعالم من هونج كونج التى انتقل إليها عام ١٩٥٧ نموذجًا للقوة الناعمة بأشكال وسُبل مختلفة، حتى عرف بأنه صاحب المواهب الأربعة، فهو شاعر وروائى وكاتب سيناريو ومقدم برامج، اعتاد أن يستخدم أسماء مستعارة تناسب المواقف المختلفة التى تصدى لها بذكاء وحنكة مثل ويسلى، شاونج، يو تشوان، وى لى، ييكى، هونج شين وويلونج، كما عُرف بصديق الأعداء؛ حيث كان يجمعه صداقات من كل طرفين متخاصمين.



قضى ما يقرب من نصف قرن نموذجًا مهمًا للقوة الثقافية الناعمة



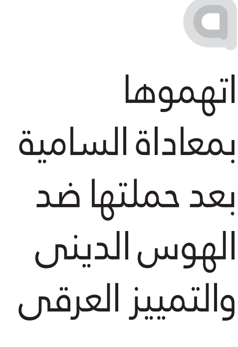




ألكوف تدعو لمقاطعة المحتل



تجاوزت الأزمة الصفحات الثقافية إلى الأولى بعدما ألقت أستاذة الفلسفة الأمريكية «ليندا مارتين ألكوف» عدة محاضرات بجامعة فرانكفورت الألمانية بعنوان رئيسى «العرق.. الثقافة.. التاريخ»، والتى عرجت فيها إلى هوس البعض بتقسيم البعض لطبقات لاعتقادات خاطئة وغير إنسانية، وأبرزها هوس الجنس الأبيض، وكذلك الهوس الدينى الذى يمهد العقول للاعتداء والاحتلال، ودعت لمقاطعة مثل تلك الحكومات والشعوب، وهو ما جعل بعض المنظمات الصهيونية توجه لألكوف اتهامها الكلاسيكى بالعداء للسامية، وهو ما رفضته جامعة فرانكفورت واعتبرته سوء تقدير وتفسير من قبلهم، وأن ما طرحته ألكوف امتدادًا لجهودها نحو الحب والسلام والمساواة بين البشر كافة.



اتهموها بمعاداة السامية بعد حملتها ضد الهوس الدينى والتمييز العرقى

بروكسل تستعد لعاصمة 2030

خرج الثنائى البلجيكى؛ الصحفية «حجة لحبيب» والكاتب المسرحى «جان جوسينز» ليكشفا عن التقدم الذى حققته بلجيكا؛ لتبدو قريبة من حصولها على العاصمة الثقافية الأوروبية عام ٢٠٣٠ وسط منافسة قوية داخلية بين مدنها لوفين ولييج وغينت وكورتريك، ولكن يبدو أن بروكسل التى بدأت الاستعداد منذ أكثر من ١٠ سنوات هى الأقرب، والتى تتعلق آمالها بنحو ١٠ أحداث منها مشروع الموسيقى «ميتكس»، مهرجان الشعر «بارك بيوتيك»، مشروع معمارى جديد لسامى بالوجى حول استعمار الفضاء، وفى سبيل تدعيم بروكسل تم ترشيح «حجة حبيب» لتولى وزارة الشؤون الخارجية والشؤون الأوروبية والتجارة الخارجية والمؤسسات الثقافية الفيدرالية فى الحكومة البلجيكية.



العاصمة البلجيكية باتت قريبة من حصولها على عاصمة الثقافة الأوروبية بعد عشر سنوات من الاستعداد



سر فرانز كافكا الأخير

تقديم كافكا بوصفه فنانًا تشكيليًا للمرة الأولى

بعد سلسلة من الإجراءات القضائية الطويلة، تم أخيرًا فتح الخزانة التى تضم أوراق فرانز كافكا، وذلك بأحد البنوك السويسرية عام ٢٠١٩، والتى اشتملت على مخطوطات لكتابات لم تنشر من قبل، إلى جانب ما يزيد على ١٠٠ من رسوماته التى لم يرها أحد من قبل، وبعد نحو ثلاث سنوات على اكتشاف ما اعتبره الخبراء آخر أعمال كافكا، تخللها الكثير من العمل والإعداد من قبل المتخصصين، أصدرت جامعة «ييل» كتابًا به رسومات كافكا لأول مرة، ذلك المبدع الذى عرفه الجمهور حول العالم ككاتب، ولكن هذه المادة الجديدة تقدمه لهم كفنان تشكيلى، ومن ثم تفتح أبوابًا جديدة للدراسة والبحث بعد ما يقرب من مئة عام على رحيله.



هناك خطأ جوهرى تأصل فى سيرة حياة فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكى، وهذا الخطأ ألقى بظلاله على حياة وذكرى الكاتب الكبير. إن التأكيد الشائع على أن دوستويفسكى كان يعانى من الصرع أمر عار من الصحة تمامًا، فالصرع هو أحد أشد الأمراض التى تؤدى نوباته المتكررة (وقد عانى الكاتب بضع مئات من النوبات على مدى حياته) إلى تدهور فى الشخصية. إن وقوع مثل هذا الخطأ كان أمرًا طبيعيًا، ارتبط بمستوى تطور الطب عمومًا وتطور فن التشخيص بصفة خاصة، آنذاك لم يكن قد تم فصل هذا المرض (التى كانت نوبات دوستويفسكى أحد نتائجه فى سياق علم تصنيف الأمراض).

هل كان دوستويفسكى مريضًا بالصرع؟

ن. مويسيفا

ترجمة : د. أنور محمد إبراهيم

> منذ 140 عامًا كانت كل نوبات فقدان الوعى تُسمى «صرعًا» لشدة تشابهها مع الصرع

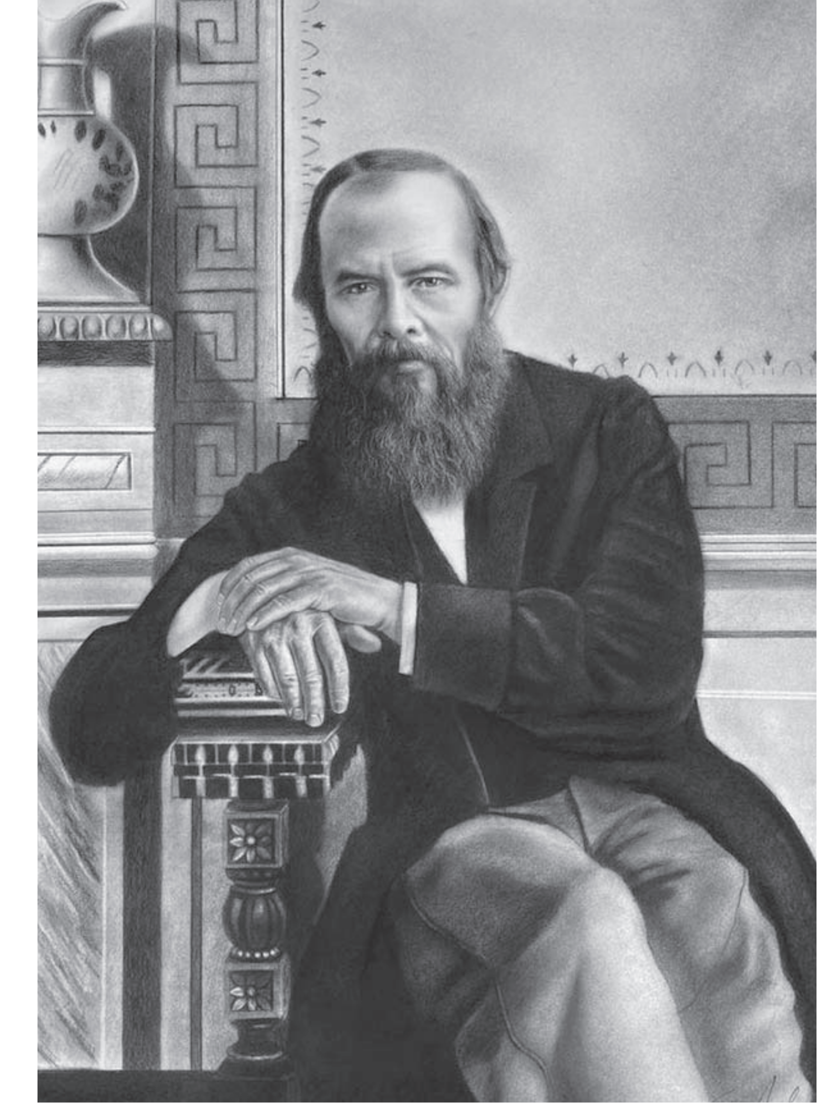
لقد آمن كل أقارب دوستويفسكى ومعارفه بأنه مريض بالصرع، بل آمن بذلك دوستويفسكى نفسه. لم يكن دوستويفسكى طبيبًا وإن كان ابنًا لطبيب، وحتى والده (الذى توفى عندما كان دوستويفسكى يبلغ من العمر ١٨ عامًا) لم يذكر مرة واحدة بين أفراد عائلته شيئًا عن الصرع، كما أعلن ذلك أندريه ميخايلوفتش أخو الكاتب، الذى كتب يقول إن أخاه فيودور ميخايلوفتش كان يدرس فى كلية الهندسة العسكرية من عام ١٨٧٣، وحتى عام ١٨٥١، ولو أن أيًا من مظاهر المرض كان قد ظهر عليه، ولو بشكل طفيف، لكان قد فصل على الفور من الكلية، إذ إن أى معهد دراسى عسكرى لا يمكنه أن يتغاضى عن وجود أحد بين تلاميذه يعانى من مثل هذا المرض»(١) كما لم تلاحظ عليه أى أعراض من عام ١٨٤١ حتى أبريل ١٨٤٩ (فترة الاعتقال).

وسرعان ما نشر أندريه ميخايلوفتش دوستويفسكى وفى نفس الصحيفة رسالة أخرى استند فيها إلى شهادة الطبيب أ. روزنكاميف، الذى كان يخدم فى مستشفى أوسك؛ حيث «تعرض دوستويفسكى للفحص الطبى على يد الجنرال قائد المدينة ومعه أقرب مساعديه الميجور كريفنتسوف»، الذى «عرَّض دوستويفسكى للعقاب البدنى»، «لا يمكنكم أن تتصوروا الرعب الشديد، الذى انتاب أصدقاء المرحوم، الذين كانوا شهودًا قبل ذلك على مراسم الإعدام، لوجود عدوه الشخصى كريفتسوف، وكيف أصيب فيودور ميخايلوفتش بطبعه العصبى ورهافة إحساسه بأول نوبة صرع عام ١٨٥١، تلك النوبة التى ظلت تلاحقه مرة فى كل شهر».

بناء على ذلك؛ فإن دوستويفسكى كان يبلغ من العمر ٣٠ عامًا عندما داهمته أول نوبة على أثر تعرضه لضغوط شديدة. لا جدال فى أن الضغوط يمكن بسهولة أن تستفز نوبة الصرع لو كانت هناك إصابة به. إن الضغوط ممكن أن تحطم الإنسان معنويًا أو جسديًا، يظهر ذلك عادة (إذا ما تحدثنا عن النوبات) على صورة الذبحة الصدرية وانسداد أوعية القلب والسكتة المخية، وكذلك نوبات ارتفاع ضغط الدم المصحوبة بآلام شديدة، وأحيانا ما تنعكس فى ظواهر مخية بفقدان القدرة المؤقت على النطق، الخلل فى وظائف الحركة المصحوب بالتشنج أو فقدان الوعى.

كانت الإمكانات الوظيفية للنوبات (الهستيرية) معروفة فى عام ١٨٥١، كما كانت نوبات الصرع معروفة هى الأخرى بطبيعة الحال وكانت هناك نوبات من نوع آخر، مثل: أزمات ضغط الدم المرتفع أو نوبات التوتر الدماغية المفرطة، لم تكن معروفة على الإطلاق، وكيف يمكن تصور الأمر على نحو آخر، وجهاز قياس ضغط الدم (تولومتر روتشى) لم يكن معروفًا حتى عام ١٨٩٦، ولم يبدأ قياس الضغط داخل المخ أو استخدام مصطلح «ضغط الدم» إلا بعد ذلك بسنوات طويلة.

إن عدد الأمراض التى كانت معروفة منذ ١٤٠ عامًا خلت كان ضئيلًا نسبيًا، وعلى الرغم من أن أى ظاهرة ـ تقريبًا ـ كانت تتطور على نحو مفاجئ. من الذبحة الصدرية إلى نوبة



دوستويفسكى

الضحك أو الغضب. كانت تسمى نوبة، فإن كل نوبات فقدان الوعى. ما عدا الإغماءات. كانت تُسمى «صرعًا» لشدة تشابهها مع الصرع.

على أى نحو إذن تبدو نوبة الصرع الحقيقية؟

استنادًا إلى الموسوعة السوفيتية الميسرة؛ فإن «المريض يعترى جسده إبان النوبة تشنج شديد يفقد على أثره الوعى ويسقط كالمقتول، ونتيجة لصعوبة التنفس. بسبب التقلصات التشنجية إبان التنفس للعضلات، يصبح الوجه أسود ضاربًا إلى الزرقة (من هنا جاءت التسمية الشعبية «المرض الأسود»)، تثبت العيون تحت الجبهة أو تنغلق بشدة، لا تستجيب الحدقتان للضوء. يتساقط الزبد من الفم وكثيرًا ما يكون مخلوطًا بالدم نتيجة عض اللسان، وأحيانًا يحدث تبول وتبرز لا إراديين. يأخذ التشنج فى الزوال تدريجيًا وخلال من دقيقة إلى دقيقتين ونصف يزول تمامًا، وعندما ينام المريض بعمق دون أن يسترد وعيه وعندما يستيقظ لا يتذكر ما حدث له.

تؤكد هنا إلى أن النوبة، كما يبدو من الوصف، تكون قصيرة وغير مصحوبة بالألم، وقد يموت المريض لو استمرت التشنجات ١٥ دقيقة إلى نصف ساعة، وهو ما يحدث عندما تتكرر هذه النوبات واحدة فى أثر الأخرى. وهذه لا تسمى بنوبات وإنما تعرف بحالة الصرع Status epilepticus.

والآن لنتأمل وصف النوبة كما أوردتها أنّا جريجوريڤنا زوجة دوستويڤسكى:

كان فيودور ميخايلوڤيتش ممتلئًا حماسًا وهو يقص على أختى أمرًا ما شيقًا وفجأة أرتج عليه القول، واعتراه الشحوب وقام من مقعده نصف قيام ثم راح يميل باتجاهى، وفجأة دوت صرخة مرعبة وكأنها غير صادرة عن بشر، هى على الأرجح عواء، وأخذ فيودور ميخايلوڤيتش يميل إلى الأمام. ثم رأيت كيف أن جسد زوجى، الذى فقد القدرة على الإحساس، قد بدأ ينزلق من الأريكة ولم تكن بى قدرة على إيقافه. سمحت لفيودور ميخايلوڤيتش بالهبوط إلى الأرض، وأنا أهبط أيضًا معه بدورى وطوال الوقت كان التشنج يهز رأسه فوق ركبتى. شيئًا فشيئًا أخذ التشنج فى التوقف وأخذ فيودور ميخايلوڤيتش فى استعادة وعيه، ولكنه لم يكن يدرك فى بادئ الأمر أين يوجد، كما أنه فقد كذلك القدرة على النطق. كان يجّد فى أن يقول شيئًا ما، ولكنه كان ينطق بكلمة بدلًا من أخرى، وكان من المستحيل أن تتبين ما يقول. ربما وبعد نصف ساعة فقط نجحنا فى إنهاض فيودور ميخايلوڤيتش ووضعه على الأريكة. عاودته نوبة أخرى بعد ساعة وكانت فى هذه المرة من القوة بحيث أنه ظل يصرخ من الألم ما يزيد على ساعتين بعد أن استرد وعيه(٤).

على هذا النحو ظهر لدى فيودور ميخايلوڤيتش فجأة تهيج حركى نفسى مصحوب بغياب الوعى، وقد لوحظ لدى خروجه من هذه الحالة اضطرابات فى النطق كالاحتباس Aphasia واللجلجة Para-phasia (فكان ينطق كلمة بدلًا من أخرى). لم تقدم هنا أى أوصاف مميزة للتشنجات الصرعية (باستثناء «الصراخ» وهو أمر يحدث أيضًا أثناء التهيج الحركى النفسى). جرت الإشارة كذلك إلى ظهور ألم لا يحتمل متزامن، دون الإشارة إلى وضع الألم والأرجح أن يكون ألمًا بالرأس (وهو ليس من الأمور المميزة للصرع) استمر عدة ساعات (نتج عنه «صراخ وأنين»).

وبنفس الطريقة وصف النوبة كما قدمها ن. ستراخوف: «... توجه ناحيتى بوجه يفيض بالوحى، وجه يشى بأن الإلهام قد بلغ لديه أعلى درجة ثم توقف برهة كما لو كان يبحث عن كلمة يعبر بها عن فكرته، ثم فتح فمه... وفجأة خرج من فمه المفتوح صوت غريب ممتد ومبهم، ثم سقط على الأرض فى وسط الحجرة فاقدًا الشعور. لم تكن النوبة فى هذه المرة شديدة الوطء، وكان جسده كله يهتز نتيجة للتشنجات، وبدت هناك رغوة عند أركان فمه، وبعد ربع ساعة استرد وعيه، قمت فأوصلته سيرًا على الأقدام إلى منزله الذى كان يقع غير بعيد»، «كانت نوبة المرض تداهمه مرة فى الشهر تقريبًا. كان هذا هو المعدل الطبيعى لها. ولكنها فى بعض الأحيان النادرة كانت تعاوده أكثر من مرة، بل وصلت إلى مرتين فى الأسبوع. أما خارج البلاد، أى عندما كان يتاح له قدر أكبر من الهدوء، وكذلك نتيجة للظروف المناخية المناسبة، فقد كان من الممكن أن تمر أربعة شهور تقريبًا دون أن تعاوده

النوبات»(٥).
وهكذا فقد ظهرت النوبة، كما حدث في المرة السابقة، تصاحبها إثارة حادة. لم يسقط فيودور ميخايلوفيتش بغتة، وإنما «هبط إلى الأرض» أي أنه لم يفقد وعيه في لحظة خاطفة، كما لم يتلوى من التشنجات، وإنما لوحظ فقط «اهتزاز الجسم كله» أي تشنج توتري. هي نوبة، مثل سابقتها، استمرت نصف ساعة، وهي بالنسبة للصرع تعد طويلة للغاية. إن أهم خاصية في هذا الوصف مقارنة بما قدمته أنّا جريجوريفنا، يتلخص في غياب آلام الرأس الحادة واحتباس الكلام، ثم الحديث عن علاقة نوبات دوستويفسكي بالاضطراب النفسي وتقلبات الجو. هذه الصورة التي رسمها ستراخوف تتفق تمامًا مع أزمة الأوعية الدماغية الحادة والمميزة - بالمناسبة - لظروف الاضطرابات النفسية وتقلبات الجو.
كلتا النوبتان لم يقم بوصفهما أطباء؛ لذا فمن المستحيل أن نحكم على حالة حدقتي العينين أو حالة التشنج، لا بد من وصف طبيب، ولكن لم يكن هناك هذا الطبيب.
لم يكن هناك هذا الطبيب، على الرغم من أن دوستويفسكي قضى أربعة أعوام في معتقل عسكري لم يذهب فيها إلى المستشفى العسكري.
لم يكن هناك هذا الطبيب، على الرغم من أن دوستويفسكي قضى في الخدمة العسكرية ستة أعوام بدأها جنديًا كانت النوبات تعاوده خلالها، كما أعلن هو نفسه ذلك، «مرة كل ثلاثة أسابيع» أي أن مجموعها بلغ مائة نوبة، فهذه النوبات إما لم يشاهدها أحد وإما لم يسجلها أحد.
فضلا عن ذلك، فإن دوستويفسكي، وهو يتقدم بالتماس إعفاءه من الخدمة في الجيش، لم يذكر كلمة صرع (٦)، أما الكلمة نفسها فقد وردت في شهادة الطبيب برماكوف والملحقة بالالتماس. وتأتي صياغة الشهادة على النحو التالي: «.. ويبلغ المذكور من العمر ٣٥ عامًا، متوسط البنية، تعرض في عام ١٨٥٠ لنوبة الصرع الأولى Epilepsia وقد ظهرت على شكل صراخ، فقدان للوعي، وقد تكررت هذه النوبة عام ١٨٥٣ ومنذ ذلك التاريخ تتكرر في نهاية كل شهر. وفي الوقت الحالي يشعر السيد دوستويفسكي بضعف عام في قواه البدنية ونحول في البدن وكثير ما يعاني من تكرار ألم عصبي في الوجه نتيجة ألم عضوي بالمخ»(٧).
يا لغرابة هذا التقرير - «تتكرر النوبات في نهاية كل شهر». إن الطبيب هذا لا يكتب



أندريه ميخايلوفتش

ما رآه بنفسه وإنما ما أخبره به الملازم ثان دوستويفسكي، كما يسجل (حرفيًا) أن النوبة استمرت خمسة عشر دقيقة. لعل الطبيب لم يكن يعرف مشهد الصرع. الأرجح أنه كان يعرف، فقد كانت توجد آنذاك، كما توجد الآن أوامر ومنشورات إجبارية وكذلك كتب إعلامية للتعرف على الحالات التي تنطبق بتشخيص الأمراض لاحظ أن كتاب ك. ف. أورلوف الطبي هذا قد بات موجودًا سنة ١٨٩٠، أي بعد تسع سنوات من وفاة دوستويفسكي(٨)، الذي يفرد فيه مكانًا كبيرًا لتشخيص الصرع، فهذا المرض يعد مؤشرًا سلبيًا تمامًا للخدمة في صفوف الجيش، ومن ناحية أخرى فكثيرًا ما يتظاهر الجنود بالإصابة به عن طيب خاطر. لماذا كان يتم إرسال المشتبه في إصابته بالصرع - لا يستثنى من ذلك ولو أدنى رتبة - إلى المستشفى العسكري؛ حيث يظل تحت الفحص لمدة ثلاثة شهور، يعد بعدها تقرير عنه يشترك في كتابته ثلاثة (ثلاثة!) أطباء.
إن هذا الاهتمام الخاص بمرضى الصرع يتم تمامًا لا بدافع الاحساس بالشفقة نحوهم، وإنما انطلاقًا من ضرورة الحفاظ على النظام العسكري الصارم. إن كل جيوش العالم في جميع العصور والأزمان تتخذ الحيطة تجاه الجنود الذين يفقدون المسئولية عن تصرفاتهم من وقت لآخر.
لنقرأ ونعاود قراءة اللوائح العسكرية التي صدرت منذ مائة وخمسين عامًا مضت، وسوف نتأكد أنها لا تختلف عن اللوائح الصادرة حديثًا، اللهم إلا في طريقة صياغتها. وبعد أن يتم لنا عقد المقارنة سندرك في أي حلقة مفرغة سقط الطبيب يرماكوف. لقد كان أمامه بكل وضوح رجلا يعاني من وطأة المرض وبحاجة للخروج من الجيش. ولكن ذلك كان أمرًا مستحيلًا إلا إذا كان المرض الذي يعاني منه هذا الضابط مدرجًا في القائمة الرسمية للأمراض التي تعطي حاملها الحق في الإعفاء من الخدمة. وبالنسبة لشخص يعاني من نوبات ما، كان الصرع وحده هو المرض. وإن لم يكن هو.
في هذه الحالة لو أن الطبيب أعلن عن مرض دوستويفسكي بالصرع عندما كان من أصحاب الرتب الدنيا، ربما أدى ذلك إلى إيداعه المستشفى، ومن ثم لانتهت المشكلة عند هذا الحد لكن الطبيب قدم طلب إعفاءه عندما لم يعد دوستويفسكي جنديًا وإنما برتبة الملازم ثان. إن الفحص الذي قام به يرماكوف آنذاك مرة واحدة وبدون حضور طبيب آخر في حضور القائد باخيروف، أمر يمكن التغاضي عنه... أما أن مريضًا بالصرع يظل بالخدمة ست سنوات دون أن تفحصه لجنة طبية، فهذا خطأ قد وقع فيه الطبيب وهو خطأ فاحش.
وهكذا أصبح أمام الطبيب - المذنب من ساسه إلى رأسه - أحد أمرين، إما أن يصفه بمرض ليس به. وإما أن يخفي العلة مدة طويلة وهو ما يعد خرقًا للنظام. لقد استطاع الطبيب يرماكوف أن يوائم بين نقيضين: اتخاذ موقف إنساني بمساعدة شخص في أمس الحاجة للمساعدة، وتطبيق القانون حرفيًا، واعتبر الرجل الأمر كله من توافه الأمور.
والمسألة في إيجاز أنه عند النظر في التماس التقاعد؛ فإن المستندات الأساسية كانت تتمثل في: التماس موقع من صاحبه، وشهادة الحالة الصحية موقعة من الطبيب، وهذه تتم مراجعتها على قائمة الأمراض التي تعطي الحق في الإعفاء من الخدمة. فأما مراجعة التشخيص الطبي فيتولاها الكتبة الذين يقومون بإعداد المستندات، وأما أعضاء اللجنة فيستمعون فقط إلى الالتماس، وعلى هذا النحو كانت الإجراءات تتخذ في غابر الزمان.
وإليكم بعض ما جاء في التماس الملازم ثان دوستويفسكي: أشعر في الوقت الحالي، وبسبب المرض الذي داهم صحتي أثناء الخدمة، بضعف عام في قواي الجسدية وهزال في بدني. وتكرار الألم العصبي في وجهي نتيجة معاناة عضوية في المخ، الأمر الذي يجعلني عاجزًا عن مواصلة خدمة جلالة الإمبراطور...».
لم ترتح اللجنة لما ورد في هذا الالتماس بشأن «المعاناة العضوية في المخ»! مما دعى الطبيب

لأن يؤكد أن المرض يتفق والمرض المدرج فى القائمة وأن كل شىء «تمام». ولو أن كلمة «صرع» كانت قد وردت صراحة فى الالتماس، لتساءلت اللجنة: ولماذا ظل هذا المصروع ست سنوات يأكل من جراية الجيش؟ يعرفون معنى الصرع ولم يكونوا يطيقونه. إن الأمر هذا كان يعنى فضيحة وتحقيقًا، وليس مجرد تداول هادئ للأوراق الرسمية بين الجهات المعنية.

وحتى لو أن أحد ما - على أى حال - أمعن النظر فى الشهادة، فإن يرماكوف قد اتخذ الحيطة بشكل رائع إذ وصف النوبة بالكلمات. على أن هناك خطأ فاحش فى هذا الوصف: تستمر النوبة ١٥ دقيقة، لو أن الطبيب اعترف أنه رأى النوبة بنفسه ثم كتب ذلك، لكان قد عرض نفسه بذلك للانتقاد إما بوصفه جاهلًا أو مزيفًا للحقيقة عن وعى. لكنه كتب «ما قيل له» وقد يكون هذا ما تراءى للمريض: دقيقتان استمرتا ساعة، أو ساعة استمرت ١٥ دقيقة، هذا ما جرى تسجيله، ولا ينبغى تصحيح شهادة المريض وإلا اعتبر ذلك تزييفًا. مجمل القول أن الشهادة الحقيقية التى أعطاها يرماكوف بشأن أن مرض الملازم ثان دوستويفسكى كانت الصرع، لا تعد شهادة بالصرع.

على أن أناسًا تناقلوا القول بأن الصرع كان مرضًا وراثيًا فى عائلة دوستويفسكى، وربما تكون وفاة أليوشا ابن فيودور ميخايلوفيتش الذى وافته المنية وعمره ثلاث سنوات قد جاءت نتيجة النوبة الأولى (والوحيدة).

عن النوبة الأولى والوحيدة والمفاجئة، التى يزعمون أنها قد ظهرت، ورغم تمتع أليوشا بصحة تامة وأدت إلى وفاته، كما كتبت أمه فى مذكراتها. ولكننا نجد فى مصدر آخر هو كتاب «شجرة عائلة دوستويفسكى»، أنّا جريجوريفنا تقدم مرة أخرى وصفًا تفصيليًا تشرح فيه كيف أن وعكة ألمت بأليوشا صاحبها ارتفاع فى درجة الحرارة وقىء وكذلك نوبة قصيرة (تسميها الأم نوبة تشنج -convui sion) واستمرت هذه الوعكة ما يزيد على أسبوعين (من ٤/٢٨ إلى ٥/١٦) فى اليوم الأخير ترتفع الحرارة مرة أخرى «أحضرناه وقد احمر خداه» مع استمرار التشنجات، كانت الساعة تشير إلى الثالثة وعشر دقائق(٩). لم يشخص الأطباء الذين كانوا يقومون على رعاية أليوشا حالته بأنها صرع، كان ذلك رأى أهله وليس الأطباء، كما سجلت ذلك لوبوف دستويفسكايا أخت أليوشا.

كان ألكسى الصغير يبدو من ناحية المظهر صحيحًا معافيًا، مائلًا للبدانة، ولكن جبهته كانت غريبة، بيضاوية الشكل، أقرب لأن تكون حادة الزوايا، وكانت رأسه مثل بيضة. لم تكن هذه السمات تعيب الطفل، ولكنها كانت تضفى عليه مظهرًا غريبًا ومدهشًا... شرح الأطباء لوالديه أن ألكسى الصغير كان ضحية تشوه الجمجمة. فلم يجد المخ مكانًا له أثناء

من بين مائتين وثلاثين شخصًا ممن تربطهم صلة دم بدوستويفسكى تم تسجيل حالة صرع واحدة فقط مؤكدة وأخرى مشكوك فيها، وبالتالى لا يوجد ثمة أساس لاعتباره من الأمراض الوراثية فى العائلة

نموه داخل هذه الجمجمة الصغيرة المشوهة. وقد كنت من جانبى دائمًا مع فكرة أن ألكسى الصغير كان يشبه أبى إلى حد كبير وأنه ورث عنه «داء الصرع» (١٠).

وفى سعينا للوصول إلى تشخيص دقيق لوصف مرض أليوشا فقد قمنا فى عام ١٩٩٣ بإجراء حوار مع طبيب الأطفال البارز البروفيسور أ. كليورين الذى افترض أن يكون التشخيص هو التهاب السحايا -Meningi tis وهو مرض لم يكن معروفًا آنذاك، إذ أن عرض التهاب السحايا قد وصف فى عام ١٨٨٢، أى بعد مرور أربعة أعوام على وفاة الصبى.

وهكذا؛ فإن وفاة أليوشا لا يمكن أن تسمح لنا أن نشخص سبب الوفاة بالصرع ومن بين مائتين وثلاثين شخصًا من الذين تجمعهم بدوستويفسكى قرابة دم، والذين وردت عنهم معلومات فى كتاب م. فولوتسكى تم تسجيل حالة صرع واحدة فقط مؤكدة وأخرى مشكوك فيها، بمعنى أن ابنة أخت فيودور ميخايلوفيتش والتى عانت من الصرع كان أباها يعانى من الصرع أيضًا. أى أن أسرة دوستويفسكى لم يكن لها علاقة بهذا المرض بأى شكل، وبالتالى فلا يوجد ثمة أساس لأن نرجع مرض الصرع فى قائمة الأمراض الوراثية فى شجرة عائلة دوستويفسكى.

بالطبع؛ فإننا عندما قمنا بدراسة إمكانية توارث الأمراض فى أسرة دوستويفسكى لم نقتصر على مرض الصرع. وقد نجحنا فى اكتشاف عدد واضح كاف لتوارث مرض أوعية القلب. وكان والد فيودور - ميخائيل أندريفيتش دوستويفسكى، أول الذين كانوا يعانون من ضغط الدم المرتفع، وكثيرًا ما جاء الوالد فى خطاباته على ذكر حالات تشابه أزمات ضغط الدم. وهناك مرة واحدة (قبل وفاته بستة أشهر) تحدث فيها عن خلل فى الدورة الدماغية، جاء وصفه لها فى خطابه لانته فارفارا على النحو التالى:

«..... تعرفين أننى بسبب فصول الصيف، والأكثر بسبب متاعب الحياة، قد تعودت على الحجامة. ولكن، وحيث أنه لا يوجد فى زارايسك ممرض جيد، وخوفًا من أن يفسد يدى، تجاوزت الموعد تجاوزا كبيرًا، ويومًا بعد الآخر تشتد على وطأة المرض... وقد بدأ الجانب الأيمن من جسدى فى التخدر، كما بدأت رأسى فى الدوار، وهنا دعوت الله أن يساعدنى، فأرسلت فى طلب الممرض الذى سأمنى العذاب بأربعة جروح شقها، حتى إننى أصبت بالإغماء مرات أربع، لا أذكر، حتى نجح أخيرًا فى أن يفصد الدم، وقد خففت هذه العملية عنى كثيرًا من الألم» (١١).

إن وفاة ميخائيل أندريفيتش التى أثارت شائعات كاذبة إنما تعود إلى مرض فى الأوعية (لن نتحدث فى هذا المقال عن هذه الشائعات، حيث أن هذا الموضوع يمثل موضوعًا لبحث خاص).

إن البحث المفصل لأمراض وأسباب وفاة أقارب دوستويفسكى (استنادًا إلى مذكرات أ. م. دوستويفسكى وإلى كتاب م. فولوتسكى، وكذلك بناء على المعلومات التى تم الحصول عليها من خلال المناقشات الشخصية مع ديميترى أندريفيتش دوستويفسكى ابن حفيد فيودور ميخايلوفيتش، تسمح لنا بتوضيح ما يلى:

- ترجع وفاة ميخائيل أندريفيتش والد فيودور ميخايلوفيتش إلى السكتة الدماغية Apoplexia.

- ترجع وفاة فيودور فيودوروفيتش ابن فيودور ميخايلوفيتش إلى الذبحة الصدرية -Steno cardia.

- ترجع وفاة تاتيانا أندريفنا فيسوكوجوريتس، ابنة حفيد فيودور ميخايلوفيتش إلى ضغط الدم المرتفع Hypertonia وقد أصيبت بسكتة دماغية عندما كان عمرها ٥٦ عاما Insultus.

- م. د. ستافروفسكى ابن خال فيودور

ميخايلوفيتش (توفى إثر نزيف فى المخ).
- ابنة أخت فيودور ميخايلوفيتش: س. ف. فوينارسكايا (توفيت على أثر نوبة قلبية).
- اثنان من أبناء أخوة وأخوات الكاتب: ف. أ. إيفانوف (مات مشلولًا). ف.م.دوستويفسكى (تمدد الأورطى aneurysma aortae) كل ذلك يسمح لنا أن نقول بكل ثقة إن أمراض الأوعية، وليس الصرع، تقابلنا عند أقارب دوستويفسكى أكثر كثيرًا، وأن فيودور ميخايلوفيتش يمكن أن يكون قد ورثها.

ولكن، ما الذى قاله الأطباء عن مرض دوستويفسكى آنذاك، وما الذى يظنه أطباء اليوم؟

إبان حياة فيودور ميخايلوفيتش «عالجه» الأطباء من مرض الأمعاء والباسور وأيضًا الإمفيزيما (وهو المرض الذى ذهب دوستويفسكى بسببه إلى منتجع إمس Ems للعلاج بمياهه المعدنية). على أنه لا توجد أى إشارة إلى علاج من النوبات أو لأى فحوص خاصة فى هذا الصدد. أضف إلى ذلك أن دوستويفسكى لم يتردد على أى من الأطباء فى كل من موسكو وبطرسبورج(١٢).

والآن، وبعدما رحل دوستويفسكى، ولم يعد هناك هذا المريض الذى يمكن فحصه أو سؤاله، نجد أنفسنا أمام فحوص مستفيضة بشأنه. ولعل غالبية هذه البحوث قام بها الأطباء الفرنسيون، الذين تخيروا فى معظم الأحوال صرع دوستويفسكى موضوعًا لرسائلهم الجامعية. وقد توصل الباحثون بإجماع الآراء على تشخيص مرض الكاتب بأنه «الصرع الصدغى» Temporalis epileptica أى الصرع المرتبط بتلف الفص الصدغى للمخ Lobus temporalis cerebri وذلك بعد أن قاموا بتحليل لوصفين - أوردناهما سابقًا - لنوبة دوستويفسكى، وكذلك استنادًا إلى وصف معاناة أبطاله المصابين بالصرع على النحو الذى جاء فى رواياته، بينما نفى جاستو - أكبر أخصائى فى مجال الصرع - هذا التشخيص وافترض أن المشاعر العجيبة التى انتابت أبطال دوستويفسكى إنما هى ثمرة خيال خصب لكاتب عبقرى، وليست على الإطلاق نفحة من معاناته الشخصية.

وقد بدأ الأطباء النفسانيون يجدون شيئًا ما يشبه ذلك فى مرضاهم، ويعبر جاستو عن شكه فى أن يكون دوستويفسكى قد عانى من صرع عام أصلى Idiopathecus ولو أن هذه النوبات تكررت لأدى هذا حتمًا إلى انحطاط عقلى.

كان دوستويفسكى مريضًا وبحاجة للخروج من الجيش، وهو أمر مستحيل ما لم يكن المرض مدرجًا فى القائمة الرسمية التى تعطى حاملها الحق فى الإعفاء من الخدمة

لقد تكررت هذه النوبات وعلى مدى ٢٧ عامًا بمعدل مرة كل ثلاثة أسابيع وهذا يعنى أن دوستويفسكى تعرض لما يزيد على ٤٠٠ نوبة كان من المحتم أن تؤدى به إلى انهيار نفسى. وقد أشار إلى هذه الحقيقة الأطباء النفسانيين أ. ن. كوزنيتسوف، ف.إ.ليبيدف. اللذان نشرا مقالات تحت عنوان «أسطورة مرض دوستويفسكى المقدس»(١٥). وكذلك نفى سيجموند فرويد، مؤسس التحليل النفسى – تمامًا – إصابة دوستويفسكى بالصرع(١٦) وحدد نوباته بأنها وظيفية.

وهكذا لم توجد شهادات مؤثرة من جانب الأطباء لصالح إصابة فيودور ميخايلوفيتش بالصرع بينما وُجدت شكوك حقيقية حوله.

إذا كان على الأرجح عدم إصابة دوستويفسكى بالصرع، إذا ما الذى كان يعانى منه الكاتب؟

وحتى نجيب على هذا السؤال، قمنا بدراسة خطابات فيودور ميخايلوفيتش ومذكراته ومسوداته التى كتبها فى الفترة من ١٨٦٠ حتى ١٨٨١.

وقد اعتمدت ن. مويسييفا ول. نيكيتينا فى مقالهن المسمى «أكذوبة شائعة مرض دوستويفسكى النفسى»(١٧) على استشهادات من مذكرات الكاتب سواء ما كان منها ذو صبغة شخصية، أو عامة تتعلق كلها بالنوبات وظواهر الاعتلال الصحى الأخرى. كما اعتمدنا أيضًا معلومات مأخوذة من خطاباته.

لم يصف فيودور ميخايلوفيتش فى مذكراته النوبة وإنما ذكر فقط الظروف التى تحدث خلالها بالتفصيل وكذلك الأمور المثيرة لها (القلق، التعب أثناء الطريق ودائمًا تغير الجو) وأيضًا المتاعب الصحية المصاحبة (آلام الرأس، علامات الباسور المفتوح، الخوف من الموت... إلخ) وقد نال مرض الرئتين أهمية كبرى فى المذكرات. وحذر الطبيب أنّا جريجوريفنا، قبل وفاة دوستويفسكى بفترة قصيرة، من أن «الأوعية الدقيقة للرئتين قد أصبحت رقيقة وهشة إلى حد أن إمكانية انفجارها متوقف على أى توتر جسمانى»(١٨).

وبالفعل حدث انفجار فى الشريان الرئوى لفيودور ميخايلوفيتش فى السادس والعشرين من يناير ١٨٨١ نتيجة مجهود جسمانى، امتلأ حلقه على أثره بالدم ولم يصاحب الموت أى عرض من أعراض السكتة الدماغية. ولم يمت دوستويفسكى على إثر نوبة أو بسببها، وإنما بسبب تغيرات مرضية فى أوعية الرئتين.

لقد كشف تحليل المذكرات التى حققناها والمتعلقة بالحالة الصحية لفيودور ميخايلوفيتش أنه كان مصابًا - أولًا وقبل كل شىء - بمرض فى الرئة تم تشخيصه بأنه تمدد (أمفيزيما) صاحبه تلف فى الأوعية. بالإضافة إلى ذلك؛ كان لمرض أوعية الأمعاء أيضًا مكانًا ظهر أولًا فى الباسور ونزيفه، والذى كان كثيرًا ما يحدث (وفقًا للمذكرات) مصاحبًا للنوبات. لقد أصيب دوستويفسكى بالباسور فى شبابه المبكر، وهو أمر غير عادى تمامًا، إذ أننا يمكن أن نجد هذا المرض فى الأغلب عند متوسطى السن. وفى خطابه المؤرخ ٢٧ أغسطس ١٨٤٩ إلى ميخائيل (أى عندما كان عمره ثمانية وعشرين عامًا) يقول دوستويفسكى: «لقد تكالب علىّ الباسور إلى أقصى درجة». وكذلك كتب فى مذكرات عام ١٨٧٠ متحدثًا عن «ألم فى المعدة يسبق النزيف»، الأمر الذى يسمح بافتراض حدوث النزيف من الأجزاء العليا للأمعاء، وهو نزيف ليست له علاقة بخواريج الباسور. ثم إن فيودور ميخايلوفيتش كانت لديه نحيزة نزفية Diathesis haemorrhagica انعكست فى ظهور «بقع دموية» على الجسم والأطراف (نزيف أوعية شعرية). وقد ورد فى المذكرات تحديدًا أنها «بقع» وليست كدمات Ecchymosis. أخيرًا؛ فإن نوبات فيودور ميخايلوفيتش كانت مصحوبة بخفقان فى القلب وإحساس بالخوف من الموت، أحيانًا بآلام فى القفص الصدرى. وكلها أعراض أمراض فى القلب وأمراض قلبية - رئوية.

إجمالًا يمكن أن نصل إلى استنتاج مفاده أن دوستويفسكى كان يعانى من مرض جسدى عام من نوع الالتهابات الوعائية مع تلف فى أوعية الرئتين والقلب والجهاز الهضمى

والجلد، إن الظواهر الإكلينيكية الرئيسية لهذا التشخيص المرضى العام والذى أدى إلى نهاية مؤسفة، كان تلف أوعية الجهاز التنفسى، وقد يرجع السبب فى هذا النوع من إصابات الجهاز التنفسى إلى السل والروماتيزم. إن خلفية تطور هذا المرض، الذى أدى إلى تلف متعدد فى الأوعية، يمكن إرجاعه لاستعداد وراثى لأمراض الأوعية وكذلك الظروف القاسية التى عاشها فيودور ميخايلوفيتش سواء فى المعتقل أو فى الجيش.

وفى وجود مرض الأوعية العام ظهرت النوبات، وهى الصورة الإكلينيكية التى ربما كانت نتيجة ارتفاع ضغط الدم فى الأوعية (والذى تسبب فى تغيرات غير متوازنة لتدفق الدم إلى المخ، سواء فى الجهاز الشريانى أو الوريدى وتصاعد الضغط داخل الجمجمة أو انخفاضه الحاد، وهو ما أدى إلى فقر دموى حاد فى المخ وارتشاح مائى ثانوى ناجم عن تراجع تدفق الدم).

هذا النوع من تغير إمداد المخ بالدم يؤدى إلى فقدان الوعى وإلى عرض بؤرى عارض (منه ما ورد ذكره فى المذكرات من اضطراب فى الكلام)، أما فيما يتعلق بالتشنجات؛ فإن الحالات النغمية الموصوفة (تمدد الجسد) هى أمور مميزة لتلف الأجزاء الجذعية للمخ.

لقد عانى فيودور ميخايلوفيتش من نوبات قاسية. أرجعها هو نفسه ومن أحاط به من أشخاص، بمن فيهم الأطباء الذين استندوا إلى كلامه، إلى «نوبات الصرع». إن التشخيص صحيح من ناحية وجود نوبات مع فقدان الوعى والسقوط على الأرض. أما فيما يتعلق بآلية النوبات. فقد كانت تظهر كنتيجة لخلل ديناميكى فى إمداد المخ بالدم، وهو الأمر الذى لم ينعكس ـ لحسن الحظ ـ على الصحة النفسية لدوستويفسكى أو على قوته الإبداعية الكاملة أو على الخصائص الرفيعة لشخصيته الفريدة. لقد كان تشخيص المرض على أنه صرع خطأ غير مقصود، ولعله كان فى جانب من جوانبه مفيدًا أيضا إذ سمح لدوستويفسكى بترك الخدمة فى الجيش. هل كان من الممكن تجنب هذا الخطأ فى ذلك الزمن الغابر. ذلك أمر مستبعد، أما إصلاحه الآن فيبدو ممكنًا لسببين.

الأول: بحلول منتصف القرن الحالى جرت دراسة مرض الضغط العالى وأزماته دراسة جيدة.

الثانى: أنه تم فك ألغاز ملاحظات فيودور ميخايلوفيتش المتعلقة بحالته الصحية وجرى نشرها.

إن أى طبيب كان بإمكانه، باستخدام هذين المفتاحين، أن يصل إلى نفس الاستنتاجات التى توصلنا إليها، وحيث أننا قد توصلنا إليها، فليراجع من يشاء ما بنيناه.



آنا جريجوريفنا

الهوامش

(١) صحيفة «نوفيه فريميا» العصر الحديث، ٨ فبراير ١٨٨٦.
(٢) المصدر السابق، أول مارس ١٨٨١.
(٣) مفهوم «ضغط الدم» دخل إلى روسيا عام ١٩٢٢ على يد الطبيب ج. ف. لانت وفى ألمانيا عام ١٩٢٤ على يد ج. برجمان.
(٤) أنّا جريجوريفنا دستويفسكايا، المذكرات، موسكو. ١٩٧١، ص ١١٢. ١١٣.
(٥) نيكولاى نيكولايفيتش ستراخوف، ذكريات عن فيودور ميخايلوفيتش دوستويفسكى، من كتاب: ف. م دوستويفسكى فى ذكريات معاصريه «فى جزأين، الجزء الأول ١٩٩٠، ص ٤١١. ٤١٢.
(٦) ف. م. دوستويفسكى، الأعمال الكاملة فى ٣٠ جزء، الجزء ٢٨، الكتاب ١ لينينجراد ١٩٨٥، ص ٣٨٣. ٣٨٤. ورد فى خطاب دوستويفسكى إلى القيصر ألكسندر الثانى فقط مايلى: «... أعانى بشكل متكرر من ألم عصبى فى الوجه». وقد وردت كلمة «صرع» فى الخطاب الثانى الذى وجهه الكاتب للقيصر والمؤرخ أكتوبر ١٨٥٩ حيث يطلب دوستويفسكى فيه السماح له بالانتقال من تفير إلى سان بطرسبورج لعلاجه من الصرع.
(٧) ف. م. دوستويفسكى، الأعمال الكاملة فى ٣٠ جزء، الجزء ٢٨، الكتاب ١، ص٥١٧. ٥١٨.
(٨) ك. ف. أرلوف، أسس تشخيص الأمراض المصطنعة وادعاء المرض عند المستدعين للخدمة العسكرية والمجندين الجدد (دليل أعضاء إدارة التجنيد والأطباء والمحامين)، مدينة رادوم، ١٨٩٠ ص٢١٤.
(٩) م. ف. فولوتسكوى، شجرة عائلة دوستويفسكى ١٥٠٦ ـ ١٩٣٣، موسكو، ١٩٣٣ ص ١٥٠.
(١٠) المصدر السابق، ص ١٤٨. ١٤٩.
(١١) أ. ج. دستويفسكايا، المذكرات، سان بطرسبورج، ١٩٩٢، ص ٣١٢.
(١٢) تم فصل الأمراض العصبية والنفسية باعتبارها مادة مستقلة فى جامعة موسكو عام ١٧٥٦، وكان أول ظهور لمستشفيات الأمراض النفسية المستقلة فى نهاية القرن الثامن عشر، وقد بلغ عددها مع منتصف القرن العشرين خمسين مستشفى، وقد افتتح أول قسم للطب النفسى يتبع أكاديمية الطب والجراحة فى عام ١٨٥٧، كما أسست أول عيادة للأمراض العصبية فى موسكو فى مستشفى نوفو ـ يكاتيرينسكايا فى عام ١٨٦٩.
(13) T. Alajuanine, Dostoewski,s epilepsy, Brain, 1963, v. 86, part 2, p. 201 -218.
H. Gastaut, Fyodor Michailovitch Dostoevsky, involuntary (14) contribution to the symptomatology and prognosis of epilepsy – «Epilepsis», 1978, 19, p. 186 – 201
(١٥) «قراءات فى الإلحاد»، الإصدار. ٢، موسكو، ١٩٩١.
(16) S.Freud, Dostoevski und die Vatertotung. – In «Dostoevski Feodor Michailovic. Die Urgestalt des Bruder Karamassoff», Munich, 1928.
(١٧) مجلة «أخبار علم النوم والعلاج النفسى»، ١٩٩٣. عدد ٢ (٥).
(١٨) أ. ج. دشتويفسكايا. المذكرات، ص ٣٦١.

※ المصدر: «قضايا الأدب»، مجلة النقد والدراسات الأدبية، عدد يوليو ـ أغسطس ـ ١٩٩٦، موسكو.



غرف لا تنتهى أبدًا

قصائد للباكستانى أغا شهيد على

تقديم وترجمة: رفيدة جمال ثابت

أغا شهيد على (١٩٤٩-٢٠٠١) شاعر كشميرى ولد فى مدينة دِلهى فى الهند. تلقى تعليمه فى جامعتى كشمير ودِلهى. ثم هاجر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٧٦. نال شهادة الدكتوراه فى اللغة الإنجليزية وآدابها من جامعة بنسلفانيا عام ١٩٨٤، والماجستير فى الفنون الجميلة من جامعة أريزونا عام ١٩٨٥. شغل مناصب أكاديمية فى تسع جامعات هندية وأمريكية. ترجم للعديد من الشعراء مثل: ميرزا غالب، وفيض أحمد فيض. حصد جائزة بوشكارت للشعر. ورُشح ديوانه (غرف لا تنتهى أبدًا) لجائزة الكتاب الوطنى عام ٢٠٠١. من بين أهم أعماله الشعرية: (نزهة فى الصفحات الصفراء)، و(الهيمالايا بحجم نصف بوصة)، و(بلاد بلا مكتب بريد)، و(سمنى إسماعيل هذه الليلة). ويُعد أغا شهيد شاعرًا متعدد الانتماءات والهويات؛ إذ تعكس تجربته تأثره بالتراث الهندى، والإسلامى، والأوروبى. وتتمحور قصائده حول الذاكرة، والتاريخ والأسلاف، والحنين إلى الماضى، والموت.

رجل الثلج

جدى، رجل
من ثلوج الهيمالايا،
جاء إلى كشمير من سمرقند،
حاملًا حقيبة
بها عظام حوت:
إرث من جنازات البحر.
هيكله العظمى
قُدّ من نهر جليدى، أنفاسه
صقيع،
معانقاته جمدت النساء.
زوجته آلت إلى مياه حجرية،
شيخوختها بخار
ناصع.

هذا الإرث،
هيكله تحت جلدى، يتوارث
من الجد إلى الحفيد،
أجيال من رجال الثلوج على كاهلى.
يدقون على نافذتى كل عام،
أصواتهم خافتة كالثلج.

كلا، لا أفلت من شتائهم،
عاهدت نفسى،
حتى إن كنت آخر رجل ثلج،
سأرتحل إلى الربيع
على أكتافهم الذائبة.

تعليق الريح الموسمية على الشيخوخة

هذا بعد مرور خمسين سنة:
أجلس أمام ذاتى، منطويًا
فى عَرَق الريح الموسمية، جلدى
متغضن، مخصى منهك، يسترعنى
الغياب،
قضبان النافذة
ترسم سجناً علىّ؛
أراوغ النجوم،
حزمة من بطاقات قديمة؛
يستعيد الليل
أنسجة المطر.
بإفراط أتأمل
صورتك الفوتوغرافية، انفض عنها
موت بلاد قصية.

منعطف خاطئ

فى حلمى أرانى دائمًا
فى مدينة مذبوحة، اسمها
ممحو من الخرائط،
بلا لافتة كاشفة.
منعطف خاطئ يفضى بى إليها
حيث تحيا شمس الظهيرة.
أنا وحيد، أمشى بين المذابح،
مقاصل مخضبة بالدماء،
آلهة مطعونة فى الهياكل،
آبار جافة غصت بالعظام،
حظر تجوال على الأشباح.
من هؤلاء القوم؟
ومن أبادهم عن بكرة أبيهم؟
لو كان للثرى أبجدية، لفهمت.
أدس يدى
فى الكابينة المغطاة بأنسجة العنكبوت
لمحطة أشباح المدينة،
رصيف حجارة من حراشف الثعابين،
قضبان صدئة تنتظر قطار مفقود،
تذكرتى عنكبوت ميت،
صلب كالصخر.

فراق مدينتك

فى حانة منتصف الليل
أنفاسك تتهاوى علىّ.
طرف ابتسامتك
يحفظ توازنى،
أتشبث بكلماتك
وأنا أصعد الدرج المظلم.

أثاثك مهيأ للموت فى دقة موسوسة.

شحذت السكين
على سطح القمر،
أصقلتها بفضته.

كنت طيب القلب،
تتلو الشعر بلسان ثمل.
فكرت: أخيرًا!
الآن أتسكع
فى ذاكرتك،

أتحدث إليك أينما ذهبت.

لم يبق لى إلا افتقارى
ولم يبق لك إلا حلم مضطرب
من بلاد أخرى
حيث البحر أزرق باهظ.

أصابعى، رقم هاتفك
على بنانها، تتصل بالليل.

ومدينتك تتبعنى،
أضواؤها تذبل فى عينى

إحراق

عظامك تأبى الحرق
حينما أضرمنا النار فى الجسد.
من كان يصدق
أن تكون عنيدًا فى الموت؟

شاندنى شوك، دِلهى

تجرع شارع الصيف هذا،
ثم ارتقب الريح الموسمية.
زخات المطر
تذوب على اللسان.
أتذهب بعيداً؟ ذكرى الجفاف
تأسرك: تتذكر
مذاق الكلمات الجائعة
وتمضغ أحرف الملح.
أبوسعك أن تغسل هذه المدينة التى
تمضى
كدماء على لسان ملدوغ؟

الناجى

أحدهم يعيش فى بيتى

فى الليل يفتح الثلاجة
يستنشق كزبرة الصيف

وعلى راديو كشمير يسمعهم يعلنون
توقف عمليات البحث
عن متسلقى العام الفائت
فى نانجا باربت

بيتى ينبذ
شفقة الجيران

هذه هى فرصته

فى غرفتى
يجلس إلى الطاولة
يتدرب على توقيعى يجيب على بريدى
يرتدى السترة الصوفية
التى حاكتها أمى من أجل عودتى
المرآة تمنحه
وجهى

ينادى على أمى بصوتى

تلتفت

يتلهف كى يقص عليها حكايات
لم أكن موجودًا فيها قط.

«إن المرء ليتعلم الكتابة، فى حضرة الشخصيات الأدبية البارزة، حتى لو لم يصل الأمر إلى تعلّم كتابة قصيدة بشكل مباشر، فهناك رسائل مهمة حول الحياة، وكيف تتصرف حيال الأمور المهمة».. فى كتابها الجديد، «إليزابيث بيشوب: معجزة للإفطار»، تكشف كاتبة السيرة الذاتية «ميجان مارشال» قصة امرأة أدى إخلاصها لفنها إلى ظهور ما يزيد عن مئة قصيدة محبوبة، ألهمت العديد من القراء والكتاب على حد سواء.(١) مارشال أيضًا شاعرة جيدة، تدرس فى الجامعة ولديها قراء وطلاب ينتظرون كل حرفٍ تكتبه، لكن مشروعها الأخير يتتبع بداياتها كطالبة شاعرة، بما فى ذلك فصل دراسى فى إحدى ورش عمل الكتابة التى كانت بيشوب تنفذها فى جامعة هارفارد عام ١٩٧٦. التقت مارشال بـ «الآنسة بيشوب» فى أبريل ١٩٧٥ عندما زارت الأخيرة ورشة عمل للكتابة كان الشاعر روبرت لويل يقوم بتدريسها للطلاب (٢).

إليزابيث بيشوب

فى مديح البقاء على قيد الحياة

كلوديا روث بيربون

ترجمة: طارق فراج

فى الكتاب، تتذكر الكاتبة: «امرأة مسنة، نحيفة وقصيرة، ذات شعر أبيض قصير وقاس، ترتدى بدلة أنيقة من الصوف الخفيف، وتحمل حافظة أوراق سوداء.. تقرأ -بصوت خشن لمدخّنٍ قديم- القصيدة التى تصف لوحة زيتية صغيرة لمراعٍ واسعة فى «نوفا سكوتيا» كانت تعرفها منذ الطفولة.

أولى خسائر إليزابيث بيشوب هى والدها الذى توفى عندما كان عمرها ثمانية أشهر. استمرت الخسارة الثانية لفترة أطول: فقد عانت أمها -التى حطمها موت زوجها- من سلسلة من الانهيارات. طغت المحبة والعطف على تصرفاتها فى بعض الأحيان، وتصرفت بعنف فى أحايين أخرى. ظلت تدخل وتخرج من مستشفيات الأمراض العقلية ثم تعافت أخيرًا، بشكل دائم، عندما كانت إليزابيث فى الخامسة من عمرها.

فى ذلك الوقت، فى ربيع عام ١٩١٦، كانت الفتاة الصغيرة تعيش مع عائلة والدتها فى بلدة كندية صغيرة تسمى نوفا سكوتيا، مكان مريح اعتادت أن تقيم فيه لفترات طويلة.




ميجان مارشال

ترجمة

مثل العديد من الأطفال الذين تم اقتلاعهم من جذورهم، كانت لديها ذكريات حية: صور العائلة بين طيات صفحات الكتاب المقدس، والأبيات الشعرية التى نظمتها جدتها، بينما كانت تلمع حذائها باستخدام «البنزين» و«الفازلين». فى السادسة من عمرها، شعرت أن عائلة والدها أكثر ازدهارًا بكثير؛ وها قد تم اقتيادها بعيدًا، لتعيش فى ذلك المنزل الكبير، الذى لا تحبه، فى «ووستر»، بولاية «ماساتشوستس» (شمال شرق الولايات المتحدة)، وبدا لها آنذاك أنها فقدت موطنها أيضًا.

على الرغم من أنها ولدت فى «ووستر»، وقضت حياتها المبكرة هناك، وعلى الرغم من أن والدها نشأ فى المنزل نفسه، إلا أنها لم تشعر بدفء الوطن، ولا أنها مواطنة أمريكية.

حتى عندما غنَّت الأغانى التى طُلبت منها فى المدرسة، شعرت كأن كلماتها التى تقول «هنا الأرض؛ حيث مات آبائى» تشير إليها بإصبع الاتهام.

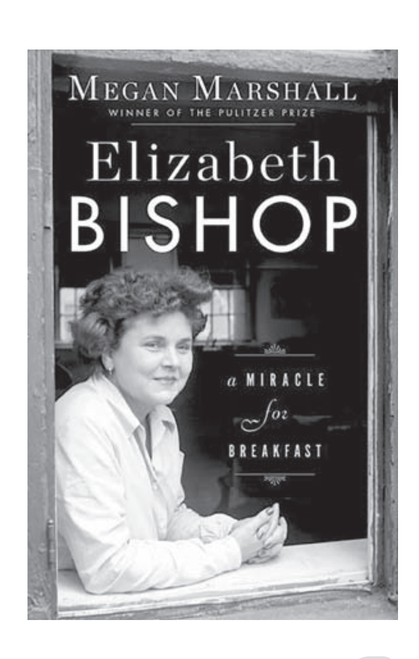
فيما بعد، أخبرها طبيبها النفسى أنها كانت محظوظة لأنها نجت فى طفولتها. فى الواقع، بعد وقت قصير من وصولها إلى «ووستر»، أصيبت بالربو وتقرحات الأكزيما، والتى أصبحت شديدة لدرجة أنها لزمت الفراش.

إلا أنها غادرت مرة أخرى -عندما انتاب عائلتها القلق بشأن صحتها وأنها ربما تموت بالفعل- لتعيش هذه المرة مع خالتها، فى بلدة متهالكة إلى جوار الميناء خارج بوسطن، وقد أفادها هواء البحر بالفعل. وعندما عاودها مرض الربو، مما جعلها تتغيب عن المدرسة لأسابيع، قرأت لها عماتها القصص الآسرة فى قصائد تينيسون ولونجفيلو وبراونينجز، والتى استوعبتها بعمق لدرجة إيمانها بأنهم استقروا فى عقلها اللاواعى (٣).

بدأت كتابة الشعر عندما كانت فى الثامنة من عمرها، وفى الثانية عشرة، تمت مصالحتها مع الوطن، وفازت بأول جائزة لها، عن مقال حول موضوع «الانتماء لأميركا» أو النزعة الأمريكية.

تلك الفرصة الثانية التى واتتها فى الطفولة، جعلتها ممتنة جدًا لعماتها (أو خائفة جدًا من خسارة جديدة أو فَقْدٍ مستقبلى) لدرجة أنها لم تخبرهم أبدًا، أو تخبر أى شخص، كيف حاول زوج عمتها أن يتحرّش بها عندما أصر على أن يدخل معها الحمّام ليساعدها فى الاغتسال.

لقد حاول مرارًا وتكرارًا تحسس ثدييها بمجرد أن بدأ ثدياها فى الظهور، وكيف أنه، من شرفة الطابق الثانى، أمسكها من شعرها وتركها لفترة معلقة فى الهواء، متوقعة أن يفلتها لتهوى إلى أسفلت الطريق.



> معظم قصائدها ذات شكل ثابت، من تسعة عشر سطرًا: خمس تفعيلات، ورباعية ختامية، ونظام قافية محكم بما يكفى لمنع تسرب أى شعور خارج إطار القصيدة

هذه الحقائق البائسة، تم الكشف عنها فى السيرة الذاتية التى أعدّتها ميجان مارشال مؤخرًا، تحت عنوان «إليزابيث بيشوب: معجزة للإفطار» (٤)، وهى مشتقة من مجموعة من الرسائل، غير معروفة لكتاب السيرة الذاتية السابقين، وقد كتبتها بيشوب، عام ١٩٤٧، إلى طبيبها النفسى.

(مارشال توضح أنها اكتشفت الرسائل فى مكان عام، أرشيف الكاتبة لدى كلية «فاسار» للفنون، حيث أضحت الرسائل متاحة منذ عام ٢٠٠٩، بعد حبسها لعقود).

سجل الوقائع الصريحة حول إيذائها «ربما لم يعرف الكثيرين من قرائها حقيقة الساديين من أقرب أقربائها» يضيف أدلة أكثر بكثير مما هو مطلوب لإقناعنا بأنها كانت محظوظة حقًا لأنها ظلت على قيد الحياة.

على الرغم من المحتوى المروع الغالب على الكتاب، إلا أن قصة مارشال حيوية وجذابة ومليئة بالطاقة.

كانت ميجان مارشال، شاعرة طموحة فى شبابها، تكتب موضوعها من إحساس عميق بالهوية: درست مع بيشوب فى «هارفارد»، عام ١٩٧٦.

وفصول كتابها عن بيشوب تتخللها صفحات من مذكراتها الخاصة، والتى تركز على الأسرة والشعر، والخسارة أيضًا.

إنه هيكل غريب لكنه مقنع، حيث يشاهد القارئ تقارب حياة المرأتين، ويسمح ببعض اللمحات المقربة عن بيشوب، مُعلّمة مارشال ومثلها الأعلى.

وبحلول الوقت الذى دخلت فيه مارشال صفها، كانت بيشوب قد فازت بجائزة بوليتزر، وجائزة الكتاب الوطنى، وجائزة من حكومة البرازيل، حيث عاشت هناك لسنوات عديدة.

فى العقود التى تلت ذلك، فإن مجموعة أعمالها الصغيرة نسبيًا -حوالى مئة قصيدة منشورة، وعشرات من القصص- تفوقت كثيرًا على حجم الرسائل، والقصائد التى لم تُنشر من قبل، ومسودات القصائد، والسيرة الذاتية، والنقد. فى عام ٢٠٠٨، أصبحت أول شاعرة تتولى المكتبة الأمريكية نشر أعمالها؛ حتى أن صورتها وُضعَت على طابع بريد أمريكى فى عام ٢٠١٢.

لقد أشاد المعجبون -ماريان مور، وروبرت لويل، وراندال جاريل- بعمل بيشوب المبكر، وموضوعيته اللطيفة، وعدم شخصنته، وما وصفته مور بأنه «جودة تفكير عقلانية» (بالكاد مدح معتاد للشعر)، و«احترامه ويقظته».

ما طرحته الشاعرة الشابة كان شكلًا شعريًا وإحساسًا عتيقًا بالأخلاق وحسن التقدير. كانت يقظة فى عدم التخلى عن أى شىء من نفسها.. كتبت بيشوب عن أول لقاء لها مع قصائد مور: «لم أكن أعرف أن الشعر يمكن أن يكون كذلك».

كانت بيشوب نجمة أدبية فى مدرسة النخبة الداخلية للبنات حيث أرسلتها عائلة والدها، فى عُمْر السادسة عشرة، من

باب المجاملة، وحافظت على مكانة مماثلة عندما وصلت إلى فاسار.
ساندت صديقتها الطموحة مارى مكارثى، عندما لم تقبل مجلة فاسار الأدبية الضخمة كتاباتهما.
انضمت الشابتان مع أصدقائهما لتشكيل مجلة خاصة بهما.
تم اختيار بيشوب، بصفتها شاعرة الحرم الجامعى، لإجراء مقابلة مع الشاعر تى إس إليوت عندما قدم إلى الجامعة فى عام ١٩٣٣.
كانت قصائدها الخاصة فى ذلك الوقت تميل نحو تقليد جيرارد مانلى هوبكنز أو شعر الباروك الإنجليزى: قصائد متقنة، قديمة فى النغمة، ومصطنعة عن قصد.
اكتشافها لقصائد مور، فى العام التالى، غيَّر كل شىء.
هنا كان الشعر حديثًا حازمًا ومتشددًا لكنه منظم بدقة ومتألق لغويًا. ولعل الأهم من ذلك، كان هنا مجموعة متنوعة غنية وجديدة من الموضوعات: بدلاً من الحب الرومانسى أو الله أو الطفولة، قدمت قصائد عن الحيوانات -الثعابين والحرباء وفأر الصحراء كبير الأذن- والأشياء الغريبة (زجاجة مصرية مسحوبة على شكل سمكة)؛ حتى أنها كانت لديها قصة عن بلدة ساحلية أمريكية شجاعة، مثل المدينة التى عاشت فيها بيشوب مع عماتها.
أظهرت هذه القصائد القوية والغامضة التى تدور أحداثها فى العالم المباشر طريقة للمضى قدمًا.
لم تستطع تحمل التفكير فى طفولتها.
لم تستطع الكشف عن أى شىء عمن تحب.
مع كل إصرارها على أن تكون شاعرة، كانت تفكّر: من أكون حتى أكتب الشعر؟
على الجزيرة غير المسماة، المليئة بجميع السحب المتبقية فى نصف الكرة الأرضية -«نوع من مكب السحاب» على حد تعبير بيشوب- كان لدى «روبنسون كروزو» كوابيس من عدد لا يحصى من الجزر الأخرى التى عاش فيها، وكان يخشى أنه فى النهاية، سيضطر إلى العيش على جميع الجزر.
بدأت بيشوب فى كتابة قصيدة عن كروزو فى منتصف الستينيات.
تناولتها مرة أخرى بعد ثلاث سنوات من وفاة صديقتها المقرّبة «لوتا دى ماسيدو سواريس»: «يبدو أننى أعمل مرة أخرى أخيرًا، بعد ثلاث سنوات»، كتبت ذلك إلى «هوارد موس»؛ محرر باب الشعر فى صحيفة نيويوركر).
تأخذ القصيدة شكل مونولوج لكروزو، بعد فترة طويلة من إنقاذه من الجزيرة وموت «جمعتى العزيزة» (my dear Friday) - تقصد صديقتها لوتا. إنها قصة رجل كبر فى السن، ينظر إلى الوراء فى وقت تميز بالعزلة القاسية والكرب، ولكن أيضًا بالحيوية والإبداع والشعور الذى لا يمكن استرجاعه بالمعنى: حتى السكين التى استخدمها فى المهام اليومية «تفوح منها رائحة المعنى».
كروزو إليزابيث بيشوب -على عكس كروزو فى رواية «دانيال ديفو»، التى نُشرت لأول مرة فى ٢٥ أبريل ١٧١٩- تمكن من تخمير الكحول من توت الجزيرة، وكافح ليتذكر بضعة أسطر من كتب بعيدة المنال.
الآن، بالعودة إلى الوطن (إذا كان «وطنًا» حقيقيًا: غيرت بيشوب العنوان من «كروزو فى الوطن» إلى «كروزو فى انجلترا»)، يشرب شايًا حقيقيًا ويمكنه البحث عن الأشياء.
لكنه يعيش «محاطًا بالأشياء الصغيرة التافهة».
فى إنجلترا، كان كروزو لا يزال يعيش على جزيرة، على الرغم من أنها لا تبدو مثل باقى الجزر- «لكن من يجزم بذلك؟».
العام الذى بدأت فيه بيشوب الكتابة مرة أخرى ١٩٧٠، هو العام ذاته الذى بدأت فيه التدريس فى جامعة هارفارد.
لقد أتت إليها الوظيفة المرموقة، والتى كانت فى أشد حاجة إليها، عن طريق روبرت لويل، وهو شاعر نجم، ومدرس فى جامعة هارفارد، وما زال يبحث عنها بعد ما يقرب من خمسة وعشرين عامًا، على الرغم من أنهما لم يلتقيا بشكل كامل.
(تصل مراسلاتهم المنشورة إلى حوالى ثمانمائة صفحة).
كانت أول امرأة تقوم بتدريس دورة الكتابة المتقدمة فى الجامعة -ربما لم تستطع أن تلتحق بتلك الوظيفة، دون تدخل لويل.
كانت هذه أيام مجد «الشعر الذاتى»/ شعر الاعتراف (٥) ومن المفارقات أن لويل كان أكثر المعترفين بالذات وأكثرهم تمجيدًا لها، حيث لم يُبدِ أى مخاوف بشأن الاستخدام الشعرى لمشاكله الزوجية، أو إقامته فى مستشفى للأمراض العقلية، أو حتى الرسائل الخاصة لأشخاص آخرين. فى ذلك العام، كان قد اقتبس، بشكل خاص، رسالة حزينة من بيشوب، فى سلسلة من القصائد المخصصة لها، مضاعفًا الجريمة بجعل هويتها مستحيلة التجاهل.
تقع الملاحظة الدقيقة فى قلب قصائد بيشوب أيضًا.
فى «الوعل الأمريكى»، حيث تأخذ القراء فى رحلة حسية حية، «من المقاطعات الضيقة/ السمك والخبز والشاى» -منزل طفولتها فى نوفا سكوتيا- عبر «غابات نيو برونزويك/ قصائد مشوشة، متمردة ومنشقة/ ضوء القمر والضباب/ عالق فيها مثلما تعلق الأشواك المتساقطة من شجيرات فى المراعى/ بصوف الحمل/...».
بحلول الوقت الذى يظهر فيه المخلوق

فى عام 2008 أصبحت أول شاعرة تتولى المكتبة الأمريكية نشر أعمالها؛ حتى إن صورتها وُضعَت على طابع بريد أمريكى فى عام 2012





الفخرى (فى ٢٣ مقطعًا من ٢٨ مقطعًا)، تجيب القصيدة على سؤالها الخاص، «لماذا، لماذا نشعر/ (نشعر جميعًا) بهذا الشعور الجميل/ الفرح؟» يقول لويد شوارتز، الذى قرأ نسخة مبكرة من الكتاب: «تهتم كل من بيشوب ومارشال بالتفاصيل التى تضيف أشياءً إلى الأشياء».

«إنها التفاصيل الصغيرة كنوع من عيد الغطاس. إنه شكل نادر من المراقبة.

إنه أحد الأشياء المشتركة بينهما».

معظم قصائدها ذات شكل ثابت، من تسعة عشر سطرًا: خمس تفعيلات، ورباعية ختامية، ونظام قافية محكم بما يكفى لمنع تسرب أى شعور خارج إطار القصيدة.

انتصار السيطرة، الفقد والخسارة، الذكاء.

حتى فى الاستهزاء بالنفس، فى القافية المدفوعة بالشعرية المشبعة بالحزن، مع ذكر نادر للغاية لوالدتها كامرأة كانت تمتلك «ساعة يد» فى يوم من الأيام.

إنها قارة تتعرض لخسائر أكبر من طاقتها.

بخلاف مئة قصيدة تقريبًا، كان هناك القليل من القصائد غير المكتملة بعد ذلك، بالإضافة إلى العديد من الرسائل التى كتبت فيها عن ملذات البقاء على قيد الحياة مرة أخرى: متعة تعليم الطلاب الجيدين، وازدراء مارى مكارثى.

الأهم من ذلك كله، قيمة التواجد مع صديقتها «أليس»، خلال الصيف فى «نورث هافن» - آخر جزيرة عاشت فيها - والسفر، بلا راحة كما اعتادت، من مكان إلى آخر.

الهوامش:

(١) ميجان مارشال باحثة وكاتبة سيرة أمريكية. أول سيرة ذاتية لها: «ثلاث نساء أشعلن الرومانسية الأمريكية» أكسبتها مكانًا كمرشح نهائى لجائزة بوليتزر لعام ٢٠٠٦ للسيرة الذاتية.

(٢) روبرت تريل سبنس لويل الرابع (١٩١٧-١٩٧٧)؛ شاعرٌ أمريكى، وُلِد فى بوسطن، فى عائلة تعود أصولها إلى ماى فلاور. كان ماضى عائلته وحاضرها من الموضوعات المهمة فى شعره.

(٣) فى عام ١٨٧١ جُمعت ثلاثة دواوين فى مجلد واحد صدر عن دار «جى. آر. أوزجود وشركاه»، وهى «القصائد المنزلية» للشاعر «هنرى وادزورث لونجفيلو» و«أغنيات لكل الفصول» للشاعر «ألفريد تينيسون» و«أناشيد الحياة» للشاعر «روبرت براوننج».

(٤) نُشرت قصيدة بيشوب «معجزة للإفطار» فى مجلة الشعر عام ١٩٧٢ وهى تصوّر الاختلافات بين الأغنياء والفقراء، وتعبر عن اعتقاد الشاعرة بأن المحرومين هم دائمًا أكثر البشر تقديرًا لمعجزات الحياة. تُرجمت القصيدة ونشرت فى كتاب «مختارات من الشعر الأمريكى» -ترجمة شريف بقنه الشهرانى- دار الغاوون- بيروت ٢٠١١.

(٥) شعر الاعتراف هو أسلوب شعر ذاتى، وغالبًا ما يستخدم الشاعر ضمير المتكلم. إنه فرع من فروع ما بعد الحداثة، ظهر فى الولايات المتحدة فى الخمسينيات من القرن الماضى. إن استخدام منظور «ضمير المتكلم» يجعل من المرجح أن الغالبية العظمى من هذه القصائد تعكس الحياة الشخصية للشاعر.

دُهش القادة الإنجليز عندما رأوا الملكة مارى (١٥١٦- ١٥٥٨) تركعُ على ركبتيها أمامهم، فى أول برلمان لها وقت توليها السلطة خلفًا لأخيها، هذا الفعل ليس مُعتادًا من الشخص الذى يجلسُ على العرش، وحينها بدأ اللوردات يوجهون الملكة إلى ضرورة الإسراع فى الزواج من شخص مناسب، مستخدمين بعض الكلمات لأول مرة يتم التعامل بها مع ملك مثل: ينبغى، ويجب.. إلخ. وسرعان ما أدركوا أن الوضع كله استثنائى، فالملك هذه المرة أنثى!.

مستذئبات التاريخ الإنجليزى

عندما يتزاوج العرش والأنوثة



ما فعلته الملكة مارى لا يختلف كثيرًا عما ارتكبه أبوها، ولكن المرأة حين تتشبه بالرجل فى غطرسته وقوته توصم بأنها وحش مشوه

محمد علام

هل مثل إنقاص قيمة المرأة مرحلة ضرورية من عمر البشرية؟ هكذا تتساءل الدكتورة هيلين كاستور فى كتابها «مستئذبات التاريخ الإنجليزى»، والذى يتناول فترة حكم الأسرة التيودرية، خاصة هنرى الثامن وتأثيراته شديدة الخطورة، سواء الاجتماعية أو السياسية أو المذهبية، ويركز الكتاب على مكانة المرأة، وكيف تأثرت صورتها فى المجتمع الإنجليزى منذ هذه الحقبة حتى يومنا هذا. حيثُ ولأول مرة تتعاقب على الحكم ثلاث نساء متوالية، وهن: جين سيمور، وابنتا هنرى الثامن: مارى تيودور، وإليزابيث تيودور، وقد تعلق مصير البلاد بكل منهن. وتشير الكاتبة إلى أن علاقة المرأة بالسلطة كانت عاملاً حاسمًا فى تغيير نظرة المجتمع لمكانتها.. ولكن كيف؟ تقول سيمون دى بيفوار فى كتابها الشهير «الجنس الآخر»: إن الرجل ظلّ سيد المرأة كما هو سيد الأرض الخصبة، إنها مكرسة لتكون خاضعة ممتلكة، مستغلة كالطبيعة، حتى وإن كانت المرأة عفيفة ومجتهدة، فهى نجسة، مُحاطة بالمحرمات، لا تقبل شهادتها فى المحكمة، ومن السهل اتهامها بالخيانة، دون أن يكون لديها فرصة لنفى التهمة عن نفسها، وغالبًا ما تُرجم أو تُقتل.

وتنحصر مكانة المرأة فى تاريخ مختلف الأمم فى الأعمال المنزلية. وعند موت زوجها يفرضُ العرف أو القانون أن تتزوج الأرملة الشابة شقيق المتوفى؛ فقد حارب الملك هنرى الثامن كى يستصدر فتوى من بابا روما تقر بأن زواج الملكة كاثرين من أخيه لم يكتمل، وبالتالى، فهى تحل له زوجة شرعية، ولكن بمرور الوقت لم تنجب له سوى ابنته الكبرى «مارى»، ومع كبرها فى السن ضاع الأمل فى إنجاب وريث ذكر منها، فانقلب على الدولة البابوية، وأعلن عداءه للمذهب الكاثوليكى الذى حال دون طلاقه منها، واستصدر حكمًا بعدم شرعية زواجه من «كاثرين» وبالتالى يمكنه الزواج من محبوبته «آن بولين»، والتى ستنجب له «إليزابيث» وسرعان ما يشعر أن لا أمل منها فى إنجاب الملك المستقبلى لإنجلترا، فيدعى خيانتها له ويقضى بفصل رأسها عن جسمها فى «هامبتون كورت»، وهى تصرخ بأنها لم تكن وفية لأحد سواه.

أثارت مسألة حكم المرأة فى إنجلترا لغطًا، خاصة وهى تسعى تجاه نظام ملكى يختلف كلية عن النظام الإمبراطورى، فالنظام الملكى



هيلين كاستور

له ضوابط، ويؤمن بالحدود بين البلدان، وبالهوية القومية، وبالتالى؛ فإن أسرة تيودور المتفرقة فى فرنسا وإنجلترا وإسبانيا واسكتلندا، تصبح فى مأزق عندما تحكم البلاد ملكة، فلا بد للملكة من مَلِك، ماذا لو أتى الملك من جنسية أجنبية؟ هل سينتمى إلى دولته أم إلى إنجلترا؟

توارثت أسرة تيودور الحكم بين أبناء هنرى الثامن بعد وفاته: إدوارد الخامس، مارى، إليزابيث. ومن المعروف أن الحكم يُورث للابن الأكبر سنًا، لكن بما إن شركاء إدوارد هما أنثتين، فقد آلت إليه السلطة وهو دون العاشرة من عمره، ومن مفارقات القدر أن الوريث التيودورى الذكر، رحلَ فى الخامسة عشر من عمره؛ لكنه عمل طوال هذه الفترة القصيرة ومع صغر سنه على إرساء دعائم المذهب البروتستانتى فى المملكة، وأثناء فترة مرضه نصحه مستشاروه ألا يئول الحكم إلى أخته الكاثوليكية مارى، والتى ستهدم كل إصلاحاته الدينية، ولذلك أوصى بتوريث العرش لقريبة له تدعى جين سيمور.

جين سيمور.. الفتاة ذات الخمسة عشر عامًا، والتى رفضت العرش لأنها لا تستحقه، فوجئت قبل أن يتم تتويجها، بعدد من الحرس يقتادونها إلى السجن؛ حيث نجحت مارى بمعاونة أقربائها باستعادة أحقيتها فى العرش، لكن وجود جين سيمور ظل جرس إنذار يطرقه أعداؤها لتحذيرها دومًا، ولذلك أمرت بفصل رأسها عن جسمها، وهى دون العشرين عامًا.

لم يتصور أحد حجم البشاعة التى ارتكبتها تلك المرأة فى البلاد، فسرعان ما انقلبت على البروتستانت، وعلقت لهم المشانق، وأشعلت المحارق أيامًا، حتى قيل إن الشوارع كانت تفوح منها رائحة اللحم المحروق، وهكذا عَرفها التاريخ باسم مارى الدموية.

وترى الكاتبة أن ما فعلته مارى لا يختلف كثيرًا عما ارتكبه أبوها ولكن المرأة حين تتشبه بالرجل فى غطرسته وقوته توصم بأنها وحش مشوه، وتشير إلى ما كتبه الكاتب الأسكتلندى جون نوكس فى كتابه «النفخ الأول فى البوق ضد النظام المتوحش» ١٥٥٨ -يقصد نظام حكم النساء- حيثُ يرى أن الدعوة لتسليم المرأة السلطة أو الحكم أو السيطرة على أية مملكة أو أمة أو مدينة، لهو شذوذ عن الطبيعة وإساءة إلى الله، وأمرٌ مناقض لوصاياه المنزلة وتشريعه المقبول، وأخيرًا إنه تشويه للنظام السليم فى المساواة والعدل.

فى رأى «نوكس» أن حكم النساء متوحشٌ وغير طبيعى ومشين؛ لأن النساء تابعات للرجال وفقًا لتشريع الله والطبيعة، وهكذا يصرح بأن عهر وفجور «مارى» الروحانى جعلها أسوأ ابتلاءات الله. فالنساء ناعمات وضعيفات، ولكن المرأة التى كانت تظهر القوة، لم تكن مكافئة للرجل وإنما وحش، بل ينظر لها على أنها جريمة ضد الطبيعة، وهكذا فقد أعلن «نوكس» أنه بسبب طغيان مارى الدموى، لا تستحق لقب امرأة. ويعتبر وصم المرأة بالضعف والخنوع، لا يرجع إلى طبيعتها، بقدر ما يرجع إلى التربية القمعية التى تلقتها، ولذلك صار لا وعيها يعمل دومًا على إثبات تهافت هذا الضعف مع حقيقتها كما أشار فرويد من قبل فى أبحاثه عن أثر الجنس على النفس البشرية.

إن النهضة الأوروبية مكمنها شعور الإنسان بذاته، وبأنه شخص مؤهل للحياة، وهكذا لا يمكننا أن نجزم بدقة إذا كانت المرأة سُلبت منها أهليتها عنوة كما تقول سيمون دى بيفوار، أم أنها تنازلت عنها بطيب خاطر كما تشير هيلين كاستور؟

أن نكون بلا أهلية؛ أمرٌ يرفعُ عن كاهلنا المسؤولية، بل يطيب لنا أن يكون الكتاب بديلًا للعقل، والكاهن بديلًا للوعى، والطبيب مرشدًا للدواء، وليس من مبرر للتفكير، فالآخر كفيل بتوفير جهدى، وإن غالبية البشر -وليس المرأة فقط- يدركون أن طريق الأهلية وعرٌ ومحفوف بالمخاطر. وهكذا يمكن القول إن تأخر المرأة فى شعورها بأهليتها جعل الأوصياء يحرصون على عدم اعتمادها على نفسها، ويحذرونها من ذلك، بل ووصمها بالغباء أيضًا، فهى كلما حاولت أن تترك المشاية التى اعتادت الاعتماد عليها -الرجل- واجهها احتمال أن تسقط على الأرض، وإذا حدث ذلك مرة؛ فإنه كفيل بإثارة الفزع فى نفسها وتثبيط همتها من إعادة المحاولة.

وتختتم الكاتبة قائلة: «وإذا تأملنا الرحلة التى قطعتها المرأة الإنجليزية منذ إليزابيث الأولى التى رفضت أن تتزوج، وأن تبقى على العرش بلا رجل يعطيها الشرعية للحكم -أو بالأدق يمنحها الأهلية- نجد أنه من الطبيعى أن تجلس على عرش بريطانيا الآن الملكة إليزابيث الثانية مُحاطة بكل المهابة والتقدير».

أثارت مسألة حكم المرأة فى إنجلترا لغطًا، خاصة وهى تسعى تجاه نظام ملكى يختلف كلية عن النظام الإمبراطورى

باى جوى يى (٧٧٢-٨٤٦) شاعرٌ صينى يمثل تيار الواقعية فى عهد أسرة تانغ، كما أنه أحد الشعراء الثلاثة العظماء آنذاك. دعا إلى تأسيس «حركة يويفو الجديدة»، وكانت حركة ثورية جديدة فى الشعر الصينى التقليدى، نادى بها كوكبة من شعراء أسرة تانغ، مثل: يوان تشن، تشانغ جى، لى شنغ، وغيرهم آخرين. نادت الحركة باستعادة نظام جمع الشعر القديم، وتطوير التقاليد القديمة المتبّعة فى سرد الأحداث فى «كتاب الأغانى»، وتجديد الأشعار المنظومة فى عهد أسرتى هان وواى.. تحتل آثاره ومنجزاته الشعرية مكانةً بارزةً فى الشعر الصينى الكلاسيكى، وذلك لتسليطها الضوء على الأحداث الواقعية، والعادات والأعراف السائدة فى تلك الحقبة.

من ذخائر الشعر الصينى الكلاسيكى

تقديم وترجمة: ميرا أحمد

قسم باى جوى يى أغراض الشعر إلى أربعة أغراض، وهى: الشعر الرمزى، والشعر الترفيهى، والشعر العاطفى، والشعر الحر. وقد حظى الغرضان الأول والثانى على اهتمامٍ بالغ، لما له من أهمية فى خدمة العامة ومنفعة الجماهير. وقد طرح باى جوى يى مقترح «كتابة الموضوعات المقالية من أجل رصد الأحداث الجارية، ونظم الشعر من أجل كشف الحقائق والوقائع حتى لو كانت فى أزمنة غابرة». تحظى نظرياته الشعرية بأهمية قصوى فى حض الشعراء على مواجهة الواقع، والاهتمام بمعاناة أبناء الشعب.

توارث تقاليد «كتاب الأغانى» من حيث التشبيهات والصور الحية ذات الخيال الخصب المحلق، وأولى عناية كبيرة بالمحتوى الواقعى والدور الاجتماعى للشعر، كما أكد على وظيفة الشعر فى كشف السلبيات والأخطاء السياسية. واتسمت أعماله برقة اللغة وعذوبتها، والصور الشعرية الحية المتدفقة، ورصانة الصياغة، والعبارات المصقولة الخالية من الشوائب، البريئة من أى تكلف أو تصنع.

تعد قصيدة «أنشودة الندم الأبدى» واحدة من عيون قصائد الشاعر باى جوى يى، تنطق بقدرة خارقة على التصوير والتجسيم والتجسيد، والاستقصاء البارع اليقظ فى تناول أدق التفصيلات، كما أنها القصيدة الأكثر تميزًا وتفردًا بين قصائده، وهى واحدة من النماذج التى مازجت تمازجًا وثيقًا بين السرد والشعر الغنائى فى تاريخ الشعر الصينى الكلاسيكى. فى مطلع القصيدة أدان الشاعر البطل والبطلة، ونجح فى إثراء القصة والوصول بها إلى تخوم شعرية جديدة، بلغت حد تعاطف الشاعر والقراء مع البطل والبطلة، وتحقق ذلك من خلال عاطفة مشبوبة، وخيال خصب، وتعبيرات محكمة. تخلت القصيدة عن المظاهر التاريخية الأصلية، وارتدت حلةً جديدةً زاخرةً بعاطفة حب قوية وصادقة. حطم الشاعر باى جوى يى أعمدة الشعر المجازى من حيث الالتزام التام بالحقائق والوقائع، خارقًا قواعد الإبداع الأدبى، من خلال استخدامه فى عملية السرد مزيج من التصورات والخيالات، والمشاهد والمشاعر والعقلانية، وجمعها معًا فى قالبٍ شعرى واحدٍ محكم الديباجة. مر الشعر الغنائى المفعم بعاطفة قوية بعملية السرد برمتها، وتحقق هذا من خلال اللغة السائغة التى تنساب إلى القارئ فى رقة وعذوبة، ومن خلال الإيقاعات المتناغمة والرنين الموسيقى الآخاذ، ومن خلال الجمع بين الجمل المتوازية ذات الجرس الموسيقى والإيقاعات، وبين الجمل الشعرية المرنة التى لا تتقيد بجرسٍ أو موسيقى أو عدد كلمات، واستعمال صيغة السؤال والجواب نجح فى أن يجعل القصيدة تتمايل وتتدفق فى يسر وانسيابية، مما أضفى عليها سحرًا وجاذبيةً فنية. فى العام الأول من حكم الإمبراطور تانغ شوان تسونغ عين الشاعر باى جوى يى مساعدًا لرئيس المقاطعة، وذات يوم أثناء زيارته إلى معبد شيان يو بصحبة الشاعر وانغ تشى فو وبعض الأصدقاء الآخرين، تطرقوا فى الحديث إلى موضوع الإمبراطور تانغ شوان تسونغ والمحظية الأولى

لى يانغ، وأخبره أن مثل هذا الحدث الجلل، إذا لم يتم سرده من خلال عمل إبداعى ضخم، سيخبو بريقه مع مضى الأيام والسنين، قائلًا: «إحساس النشوة أعمق من الشعر، كما أنه يفوق عدد المحبين. ما رأيك فى نظم قصيدة فى هذا الصدد؟» لذلك نظم باى جوى يى رائعته «أنشودة الندم الأبدى»، ولأنه ختمها بهذا البيت: «لكن هذا الندم أبدى.. هذا الندم خالد وحتمى...»، فسميت بـ«أنشودة الندم الأبدى».

يمكن تقسيم القصيدة إلى ثلاثة أجزاء متصلة، وتدور فكرتها الرئيسية حول ولع الإمبراطور تانغ شوان تسونغ بالجنس وعشقه للحسناوات، مما ألحق الضرر بدولته، وجلب لها مصائب الدهر وجر عليها نوائب الزمان، وفى الوقت ذاته، تنطوى بين طياتها على مشاعر الشفقة والتعاطف الإنسانى مع قصة حبٍ مأسويةٍ، بطلاها الإمبراطور تانغ شوان تسونغ، ومحظيته الأولى يانغ. تتغنى الأنشودة بحبٍ أبدى لم يمت رغم فوات السنين بين الإمبراطور والمحظية. تتسم القصيدة بسمات فنية عالية، تأتى فى مقدمتها انتقاء وتوظيف المواد التاريخية الأولية، والسمة الثانية تتبدى فى الرومانسية العذبة التى أضفاها الشاعر على القصيدة، وعاطفته المشبوبة وصدق مشاعره، وروعة التصوير لحبٍ فى مقدوره أن يميت الأحياء، ويحى الأموات من جديد، وقد تفرد الشاعر فى تجسيد مثل هذه القوة الأسطورية فى مثل هذا الحب الخالد، كما أن أحدًا لم يسبقه من الشعراء فى تناول هذه الفكرة. والسمة الثالثة تتجسد فى روعة التصوير للشخصيات، فقد تفنن الشاعر فى رسم صورة للعاشقين، وبرع فى التحليل الدقيق لخلجات النفس ومكنون أسرارها، وتصوير لوعة المحب الصادق فى معاناته ومكابدته. والسمة الرابعة تتجلى فى ألم الفراق ولوعة الحب، والوجد المبرح والقلب المتصدع، والحب الساعر الملتهب. أما السمة الخامسة فتتجلى فى حيوية اللغة الشاعرية، والعبارات السهلة الممتنعة، واللغة الرصينة والعذبة فى آن واحد؛ فانسابت اللغة عذبة سائغة دون تكلف أو تصنع، كما أن القصيدة تتمتع بصور شاعرية متنامية وخيالات رحبة، وبعدت عن ركاكة الصور وضحالة المعانى، وانسكب ماء الشعر على القصيدة مما جعلها بالغة الرقة والعذوبة، لها وقعٌ خاصٌ فى وجدان المتلقى، كما أن الشاعر غنى القلب موفور الحس والشعور، صاحب خيال وثاب.

يستهل الشاعر القصيدة بولع الإمبراطور بالعلاقات الغرامية وانسياقه الأعمى وراء شهواته ورغائبه، موضحًا أسباب الفوضى التى حدثت إبان عهد أسرة تانغ، ويكشف العوامل المأسوية للقصة، وكأنه استوجب أن تكتب الحكاية من هنا، فهى حكاية ثرية المعانى والمضمون. عاش تانغ شوان تسونغ حياة زاخرة بالترف والمرح والسرور، وهام حبًا بيانغ حتى غدت المحظية الأولى، وتغافل عن بقية محظيات القصر، افتتن بجمالها وولع بسحرها، وانغمس فى حياة اللهو والشرب والرقص والغناء، وصار كظلها لا يفارقها حتى أنه نسى أبناءه، وعزف عن الذهاب إلى البلاط لمتابعة شؤون البلاد. وكان هذا هو سبب اندلاع تمرد آنشى والحبكة التى قامت على أساسها القصة برمتها؛ إمبراطور مولعٌ بحب النساء وتعلق فؤاده بحب محظية فاتنة. يصف الشاعر بالتفصيل المشهد الثانى بعد تمرد آنشى ويجسد هروب الإمبراطور إلى الجنوب الغربى، وتدمير الحب الذى جمع بين العاشقين؛ لأنه كان السبب فى حدوث الانقلاب العسكرى وحالة السخط الشديد من قبل الرأى العام، مما أفضى إلى مقتل المحظية يانغ، وأمام التمرد العسكرى وقف الإمبراطور عاجزًا لا يملك قرارًا، ورضخ للأمر الواقع، وتركها تموت دون أن يستطيع أن ينقذها من هذه النهاية الوحشية، كل ما فعله أنه غطى وجهه لحظة الموت، ثم تطلع إلى الوراء، ليُلقى النظرة الأخيرة على حبيبته، وهى تسبح فى بركة من الدماء والدموع. استخدم الشاعر صورًا ومعانى دقيقة لتجسيد الألم النفسى واللحظات العصيبة، وهو يرى حبيبته تُقتل أمام عينيه وهو عاجزٌ عن فعل شىء، وجسد الحب الصادق الذى لا يستطيع الفكاك منه وفى الوقت نفسه عجزه عن إنقاذها. لم يصف الشاعر الألم النفسى بعد فراقه ليانغ فحسب، لكنه أيضًا أحكم قبضته الشاعرية الرصينة على مشاعر الندم فى العالم الروحى التى ظلت تلازمه فى نهاره وليله على فراق المحبوب؛ فبات يكابد لوعة الأشواق فى ساعات النهار، فكانت كل الأشياء من حوله فى القصر تذكره بها، وفى الليل والناس هجاع، وحده فقط المستيقظ، حتى صار ليله أرق العاشقين المكلومين، ثم جسد باى جوى يى بريشته الساحرة شخصية الكاهن الذى حاول مساعدة الإمبراطور فى العثور على روح يانغ، وبعد رحلة بحث مضنية، عثر عليها فى الجبل الأثيرى على شاطئ البحر، وجعلها تتجسد مرة أخرى فى صورة خيالية غاية فى الرقة والشاعرية، بوجه حزين غارقًا فى الدمع، كما زهرة إجاص تقف وحيدة على غصن شجرة تحت زخات المطر، ثم جسد استقبالها لرسول أسرة هان بحفاوة، وإعطائه رسالة إلى الإمبراطور تخبره بأنها باقيةٌ على العهد، وتعبر له عن امتنانها لأشواقه إليها، وتقديرها لحبه الصادق رغم الفراق، مما يعزز من مأساة القصيدة وهو الندم الأبدى على هذا الحب الذى اغتالته الأيادى الغادرة. وهنا يصبح صانع المأساة هو بطلها ذاته، مما يضفى على القصيدة تفردًا وخصوصية دون بقية شقيقاتها من القصائد آنذاك.

تنطق قصيدة «أنشودة الندم الأبدى» بقدرة خارقة على التصوير والتجسيم والتجسيد، والاستقصاء البارع اليقظ فى تناول أدق التفصيلات

القصيدة التى نطالعها الآن ليست قصيدة حب مباشرة، بقدر ما هى لوحة شعرية خلابة، وصورة شعرية نادرة رسمها الشاعر، وبرع فى إبداعها وإكسابها إيقاع موسيقى موائم، وألوان وظلال رائعة، فيستشعر المتلقى التماوج بين المشاعر المتناقضة؛ من أقصى مشاعر السعادة والفرح وليالى الحب الخيالية إلى أقسى مشاعر الألم والوحدة والفراق، والإحساس بالوجد المبرح والليل الطويل الذى لا ينتهى، ذلك الحب الذى بعث إلى لياليه بالسهد وإلى عينيه بالدموع وإلى أيامه باللوعة والحرقة. لا تتوقف القصيدة عند نقطة عاطفية واحدة، بل نتلمس التغيرات المتنوعة فى المشهد الواحد، مما يدفع بالقصة والقصيدة نحو الأمام من خلال أفكار الشخصيات ومشاعرهم لدفع الحبكة فى المضى قدمًا. استخدم باى جوى يى انعكاس المشاهد لتجسيد الحالة المزاجية للشخصيات، ومن خلال استيعاب المشاهد المحيطة بالشخصيات والأشياء المحيطة بالشخصيات، عبر عن مكنون النفس، وعن مشاعر الشخصيات الكائنة فى أعماق القلب، والتى يتعذر الولوج إليها فى أغوار قلوبهم. تضافرت الأصوات الشعرية فى نسيجٍ واحدٍ متكاملٍ، وتماهت اللغة مع النغمات الشعرية وكشفت عن حزن وأسى عميق فى أغوار الشخصيات.

أنشودة الندم الأبدى

قصيدة: باى جوى يى

(١)
عشق صاحب المقام العذارى الحسان
وحط الفؤاد الطائر على كل الأفنان
ولدهر ما حظى بذاك الحسن الفتّان
فى مخدع سحيق سحيق تـوارت سليلة يانع الغيداء
وعن ذات الحسن والدلال جهل الغرباء
وكان لضرب من جنون
تحتجب هذى الهيفاء فى مقبرة الحياة الجدباء!
وفى طرفة عين باتت محظية القصر العلياء
بسّامة وفى ثغرها درر
لها طلة كالبدر
كشفت عن فتنة غير عادية
فأفل نجم المحظيات الست الرسمية
...
فى يوم مجيد من أيام الربيع الجميل
زارت نبعًا طهورًا تغتسل
فغسل الماء الرقراق
بشرةً من مرمر وغصنًا من عسلٍ
بين الوصيفات كزهرة لوتس تتغنج
فى ترف وجاه سيدة القصر تتنعم
طاشت خصلات الشعر فى تمرد
دبوس شعر من لؤلؤ وزمرد على الرأس يتهدهد
وتقاسيم الوجه كزهر الروض يتورّد
...
وفى خيمة حب وردية
أمست المليحة ليلة أسطورية
ولطالما كانت ليالى الحب القصيرات عدوات الغرام
طلعت شمس الشموس فى سماءٍ ياقوتيةٍ
فهب العاشقان من نومةٍ حلوةٍ شهيةٍ
وآسفاه على من كان بحب أبنائه هائمًا!
وحسرتاه على من أضحى عن زيارة البلاط عازفًا!
ملكت الفؤاد، فطاع لها الفؤاد وما عصى
سحرته وعن هواها ما صد وما أبى
ذاق معها طيوب وطيوب
وغرق فى فرح معسول
وعرف طعم سعادة أبدية
ومن بين ثلاثة آلاف محظية
سواها ما غرقت فى عطايا خرافية
تتدثر بالحرير وتنام على الحرير
تسكن فى القصر الذهبى المصان
ترقص وتتمايل فى الوجود كغصن البان
وبعد ولائم النبيذ فى مقصورة من اليشم
الروح سكرى من سحر الخمر!
...
للعائلة الكريمة صارت وجه الخير
حتى أضحت العائلة من المشاهير
وأعلنها الآباء والأمهات بصوت جهير
ما عاد الشرف فى إنجاب البنين
ويا ليت تأتينا البنات عوضًا عن البنين!
...
قامة القصر فوق غمائم السماء علياء
تهف عليه نسائم الليل فى خيلاء
وأعذب الألحان تنساب فى كل ركنٍ ركينٍ
عاشت الجيداء فى ترنم وغريدٍ
تميل فيميل القلب العنيد
ترقص وتشدو بغناءٍ فريدٍ
على أناشيد تمنح الأموات حياةً من جديدٍ
وهل يسأم من كان على حسنها شهيدًا؟
ملكت القلب والسمع والبصر
وقلب الحبيب نشوان طروب
فى حضرة المحبوب

(٢)
لكن هيهات هيهات
فدوام الحال من المحال
يا لصروف الزمان المحتال!
ويا لسنين العمر الهزال!
صمت طبول الحربِ الآذان
وأنغام الموسيقى والرقص فارقت الآذان
وبات الغبار يتطاير فى كل مكان
فر وبصحبته حاشية وعسكر
والركب إلى البعيد البعيد مرتحلٌ
وعلى حين غرة، انقلب العسكر على حاكم العسكر
وعلى مقتل سبية الفؤاد أجمعوا
دون أدنى تفكر
فرضخ من لم يعد بمسيطر
وفى مثل لمح البصر
التف الوشاح الأبيض حول عنق كالمرمر
وفاضت الروح
آهٍ، يا روح الفؤاد
آهٍ، يا عين المراد
تناثرت الدرر هنا وهناك
فخدش الزمرد رأسها
وتجذر تاج رأسها فى رأسها
وفى الفؤاد فاض الرجاء
آهٍ، لو أنقذتها من مر الشقاء!
تطلع إلى الوراء
ورأى مهجة الفؤاد تسبح فى بركة مخضبة بالدماء
فملأ الدمع المقل
وأشرق القلب بالعلل
أطاحت الريح بورق الشجر فى ثقلٍ
وتلاشى من المكان كل غبار انتثر
مضى الركب على دربٍ طويلٍ طويلٍ
السائرون عند سفح الجبل نادرون
ورايات كانت بلا ألوان
وشمس وقمر كانا باهتان
وبسحر النهور وشموخ التلال ما اهتز أو افتتن
والبدر نوّاح فى القصر ما كف عن النحيب
وأناشيد الأسى
تفيض فى ليلٍ مطيرٍ كئيبٍ
...
عاد كل شىء كما كان



فعاد إلى حيث كان
فى الطريق مر بمسرح الجريمة
فهبت من رقدتها الذكرى الأليمة
وقف فى مهابةٍ وحيرةٍ
أهٍ، تواريتِ يا حلوة النساء بين الربى الصفراء
وما لاحت سوى أجداث خرساء
تبادل الرجال النظرات
فأمطرت العيون بالعبرات
وصوب الشرق امتدت الأبصار بالحسرات
فانطلقت الخيول إلى القصر عبر الممرات
...
هناك ما نضب النبع الطهور
وزهرات اللوتس وسنى فى مهد النبع الطهور
وطرح فى وجه بدر البدور
وشجر الصفصاف الحزين ساكنٌ فى فتورٍ
والورق -كما حاجبيها النحيلين- يستدير فى جسور
أهٍ، وكيف عساه القلب لا يحس بجوى من فرط الهوى؟
...
على زهرات الخوخ والبرقوق هفهفت النسائم
وغمرت أمطار الخريف ورق الشجر الهائم
إذا الأشياء هى الأشياء
كل شىء باقٍ كما كان
لكن مؤنسة الفؤاد غابت عن عين المكان
ففاض شجنٌ فوق الحسبان
وتدفق نغمٌ حزينٌ فى جنبات القصور المعدمة
وتنامت أعشاب الخريف المتكسرة
وملأت أوراق الشجر المراقى المتحجرة
شاب شعر الراقصات
وشاخ عمر العازفات
وخبت حمرة الوصيفات
...
حامت اليرقات السهارى فى الليل البهيم
وهجر الضياء قنديل القصر اليتيم
وتطاول الليل بساعات السهر المقيم
نامت ليالى الغافلين
وليله كان أرق العاشقين
أقلق الوجد مضجعه
وتقلقل فى المآقى مدمعه
مكث يعد نغمات الأجراس وأنين الطبول
يطيل العد فيشب حريقٌ فى القلب
ولنجوم المساء الساهرة ساهم الطرف عن كثب
كأنه سيحفظها عن ظهر قلب
فإذ بتباشير الفجر تشق قلب ليل المحب
...
تزهر ورود الجليد أعلى القصر العالى
ومن يُذيب جليد مخدع صاحب المقام العالى؟

عامٌ مر على فراق الأحبة
وبمد حبل الوصال كان يُمنى الفؤاد بلقاء الأحبة
علّ طيفها يزوره فى أحلام المنام
بعدما عز اللقاء وصار بعيد المرام

(٣)

سمع بأن كاهنًا أتى من البلد البعيد
وبشتى الحيل وضروب السحر
على إعادة روح الفقيدة قدير
رقّ الكاهن لعاشقين فرقتهما نوائب الدهر
وبخطبهما لم يستهن
فتش عنها فى كل مكان
أحكم قبضته على غمام سماء الأعالى
كما البرق راح يمرق من هنا إلى هناك ليالى
وآسفاه ما عثر لها على أثر فى تلك الأيام الخوالى
وإذ يُبصر تلةً خرافيةً على شاطئ البحر مستلقية
تطوقها غمامات خيالية
وشرفات ملونة رُفعت بسحب بهية
تسكنها جنيات أسطورية
تتمايلن كفراشات حائمات زهية
بينهنّ إنسية لاحت فى بشرة ثلجية
أهٍ، وجد مبتغاه بعد سهد ليالى ليلية
...
جاء رسول الغرام طالبًا الاستئذان
ولما علمت صريعة غدر الآنام
هبت من نومتها ووضعت الرداء غير مبالية
فاتحةً الستائر المخملية
بشعر ثائر هبطت
وعلى رأسها تاج الورود المائل وضعت
الوجه باهت فيه أسى وحنين
والدمع ينسال على الخدين
كأزهار الإجاص تحت أمطار الربيع السخية
وبعد الوداع فى مقبرة وحيدة منسية
وأهٍ، ليتها ما ودعت ذاك المسكين!
لاح فى الوجه عبوسٌ
خبت الأفراح فى القصور الصاخبة
وسكنتها الأتراح القاتمة
وذوت ورود تشانغآن الفاتنة

وما بقى سوى ضباب وغبار فى كل الأمكنة
وقالت:
خذ نصف علبتى النحاسية
ونصف دبوس شعرى
وأعطهما إليه كتذكار على هوى فى الفؤادِ عميدِ
والنصف الآخر لى كبرهانٍ على هوى فى الفؤادِ تليدِ
وأمنيةٌ يرن صداها فى المدى البعيد:
لستُ أنساك!
وقلوبنا العاشقة مثل كنزٍ ذهبى لا ينمحى أو يزول
ربما تجمعنا أقدارنا فنلتقى مرةً فى أعالى السماوات
ومرةً عند سفوح الجِنان المقيمات
...
خذ مكتوب الهوى هذا وأعطه لحبيبٍ هوى
لا يعلم سره سوى أنا وهو
فى ذاك العام والناس نيام
والليل والقمر علينا شاهدان
ونجوم السماء على عهدنا تقسمان
تعاهدنا على ألا نفترقا
ومن صميم القلب أعلنتها
أننا لن نفترق أبد الدهر
كما زوج من الطيور يُحلقان
وبأناشيد الحب وترانيم الغرام يشدوان
وكما فى الأرض زوجٍ من الأفنان يتعانقان
ولا يفترقان
ومهما طالت الدنيا وعشنا أيامًا وسنينا
فالدنيا ما هى إلا دار فناء وأنينا
لكن هذا الندم أبديّ
هذا الندم خالدٌ وحتميّ
ما له من فناءٍ ولو بعد حين
ما له من فناءٍ ولو بعد حين.

وُلدت بياتريس إيسبيخو فى مدينة فيراكروز المكسيكية، فى التاسع عشر من سبتمبر لعام ١٩٣٩. تُعنى معظم كتاباتها بتسليط الضوء على السيدات وما تعانيه من صراعات حياتية ووجودية، وتتلخص نظريتها فى الأدب فى تلك العبارة: «يجب أن تكتب حول ما تعلم». جعلت كتاباتها من الشعور بالحنين والعلاقات الإنسانية النزاعية محور نثرى ثرى ينسج الواقع بالخيال. ضمن ما أنتجت إيسبيخو نذكر «جدران من الزئبق» (١٩٧٩)، الساحرة (١٩٩٥)، والعديد من الأعمال الأخرى. حصلت إيسبيخو على عدة جوائز، منها: جائزة سان لويس بوتوسى القومية للقصة (Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí)، وغيرها.

الطفل والأوز



بياتريس إيسبيخو

قصة: بياتريس إيسبيخو

ترجمة: نجوى عنتر

تتوقفين قبالة باركى مكسيكو بالقرب من البركة، إلى حيث كانت تحملكِ جدتك وأنتِ طفلة كى تُطعمان البط. ذات مرة عضتكِ الأوز. حمتكِ جدتك بأن غطتك بجسدها. الآن دقات الساعة تقارب السادسة مساء، ينعكس شعاع الشمس على صندوق سيارتكِ؛ فيُشكل نجمةً لامعة فوق المعدن المصقول، المُغطى بالشمع. تفتحين النافذة وتريحين ذقنك فى مقابل الحافة بينما تراقبين تلك الحيوانات الناعقة الخرقاء. تقفين مُنبهرة حيال ذلك المشهد دون اهتمامك بأعين أخرى خلاف خاصتك. على حين غرة، يكتشف أحد الأطفال وجودك. يعود إليكِ راغبًا فى الحديث. تنتبهين لذلك؛ فتوقفين سيارتك فى التو. تُصغين إليه، ولكن على الرغم من جهود ذاكرتك غير المعقولة؛ فإن الأشياء تغيب عنها سريعًا بمجرد أن يتفوهون بها. لا يعود وعيك يحتفظ سوى باسمين: كافكا وجيد. أسماء تسمعينها بوضوح وتتذكرين فى دهشة أن ثمة كائنات صغيرة كهؤلاء تذكُر على ألسنتها أسماء كُتَّاب على ذلك القدر من الأهمية. عندما يدعونكِ لمشاركتهم لُعبهم تقبلين بسرور، وتصطحبيهم سيرًا إلى منزلهم. يستعرضون لكِ منزلًا كبيرا أبيض اللون، ممحو طلائه بعض الشىء، يُزين واجهته حجر أحمر وسياج على الطراز الحضرى لتلك الآونة. إنه لذلك النمط من الأبنية التى شاع وجودها قبل عشرين أو خمسة وعشرين عامًا. كانت شوارع المدينة آنذاك تكتظ بمبانٍ مُشابهة. يخطر لكِ منزلك. تَطأيه.. تجدين داخله قاتمًا وأثاثه عتيق الطراز. تلاحظين أن غطاء رقيقًا من الغبار يغمر المكان بأكمله، كل شىء.. الأغطية.. السجاد. تمُرين عبر الغرفات التى تنفصل عن بعضها البعض عبر الأروقة. يقودك الأطفال إلى الصالة وبلهجةٍ شديدة الرسمية يُجيبون على ما تطرحينه من أسئلة. يؤكدون أنهم إخوة، وأن أمهم قد فارقت الحياة، ويعيشون برفقة أبيهم. تُلاحظين أن جميعهم فتية، وأن مظهرهم غير نظيف، وتفوح منهم رائحة كريهة، ولهم الشعر الكستنائى المُنسدل الأشعث ذاته.

فقط أصغرهم أشقر اللون. مُموج شعره ومتناسقة ملامح وجهه مع عينين زرقاوين ذات شفافية عميقة. وجنتاه الورديتان تجعلاه يتراءى بصورة تلك الأوجه التى تُروج لدعاية المربى والجيلاتين. من بين الآخرين، مع ذلك الطفل بالتحديد تتفاهمين على الفور. يُجيب على تساؤلاتك والابتسامة تعلو وجهه؛ وعلى الرغم من ذلك، وقت أن تتحرين منه عن أشياء ساذجة كحال انتظامه بالعام الدراسى أو إحدى الحماقات المُشابهة يُفتش عن مراوغات لطيفة تكشف عنها نبرة صوته وابتسامته. تكتشفين أمرًا مهمًا يفر منكِ بلا سبب، يرتدى الطفل بنطالًا قصيرًا وجوربًا من الصوف ذى مُربعات تُشكله حتى الركبتين، ولكن تُثقل جسده أجهزة تقويم عظام.. لمَّا كان عاجزًا. تُدهشكِ ملاحظته، إلى وقت أن ترينه جالسًا فوق كُرسى وقدماه مُعلقتان دون أن تمسا الأرض. تشعرين بحسرة دفينة. روح أملكِ الخائبة تحن. بعطفٍ منكِ تحطين يدكِ فوق ذاك الرأس ذى الشعر المموج، تقتربين أكثر لترمقينه بيقظة. لم يبدو الطفل مُتفاجئًا أو غير شاعر بالراحة حيال حُنوكِ. ظل مُتبلدًا، دون أن يتخلى عن ابتسامته، وفجأة، تشعرين بالحرج وترغبين فى الرحيل، ولكنك تعدين بالعودة ثانيةً. يقبَل الطفل بإرجاعك وكأنه أمر طبيعى حدوثه. لا يشك حيال عودتك ولو للحظة. تنتبهين أنه لا يتفوه بشىء ولا ينطق ولو بكلمة، وتلاحظين أن كل فعلٍ منه يصدر فى بطء. تبدأ طقوس طعام ما بحساءٍ مُدخن، سِميك القوام. شوربة بقوليات أو عدس، تُميزين الفرق من لونها. لا تُجربين مذاقها. لا أحد يتناول شيئًا. على الرغم من أن الأطفال فى العديد من المرات يأتون بأدوات المائدة بالقرب من أفواههم. حتى إنكِ لا تحاولين أن تفعلى. تلاحظين أن أصغرهم الذى يترأس المائدة، يجلس فى واجهة زجاجية. يبدو كطفل إله فى مِحرابه تُحيط به الفناجين، والكؤوس والأوانى، ومِرآة عند ظهره تُضاعف انعكاس البلورات.. ثمة مشكال من الألوان. لا أحد يتحدث، فقط أنتِ تُصيغين بصوتٍ عالٍ سؤالًا أخرقًا: «كيف لطفلٍ صغيرٍ كهذا أن يتمتع بمثل تلك الدرجة من الذكاء والسحر؟» تتساءلين. أخٌ آخر، بنبرةٍ شديدة النعومة والرقة، بابتسامة خرساء تمامًا كخاصة الصغير، يُجيبك قائلًا: «ليس صبيًا لهذا الحد. قد أتمَّ عامه الثلاثين». وكأن بعلمك بذلك الأمر سيتغير العالم من حولك، تستشعرين تلك الكلمات، أولى الكلمات التى فى الواقع يُنطق بها أثناء الطعام، كحال الرذاذ فى وجه بأكمله. تُكررين: «عامه الثلاثين، عامه الثلاثين» وتُشددين على العبارة فى رتابة حمقاء. يبتسم لكِ الصغير. تشعرين بألمٍ حاد فوق صدرك، ثمة ثِقل رهيب. تُغادرين المنزل، تتجولين بجانب بركة الأوز. تتذكرين أحد مسارات طفولتك حين كنتِ تُلبين رغبة بعض الحيوانات النهمة، الناعقة، التى كانت تسير مُترنحة، ثمة مساء كنت تحيينه فى سذاجة.. دون ظلال. تمكثين هناك لوقتٍ طويل. يؤلمك ظهرك وتظنين أن ذراعك الأيسر يتحول إلى ريش. تتنفسين بصعوبة، ويكاد يكون دون انتباه منكِ، تجدين نفسك من جديد فى مقابل المنزل الكبير، المُهمَل، ذى السياج السوداء. تدركين حينذاك أن ذاك هو منزلك، وأن ذاك الطفل الأشقر، الباسم، الصغير العاجز خاصة المحراب هو أنتِ.



دانيال سميث

شجاعة

الناس أشجع منه، كان متأكدًا من ذلك، هو لطيف وذكى لكنه ليس شجاعًا ولم يكن كذلك فى أى وقت مضى.
تناول الغداء هو وزوجته مع شقيقتها وزوجها الجديد، إبنة الزوج الجديد جاءت إلى الغداء أيضًا، كانت أصغر أبنائه الثلاثة، وقد قطعت مؤخرًا درب الأبالاش (١) كله من «مين» إلى «جورجيا»، والآن ستنتقل إلى وايومنج لتعمل فى مزرعة ماشية، والدها لم يكن يعترض على ذلك لكن والدتها وأجدادها وحتى بعض أصدقاءها اعترضوا بشدة.

قصة: دانيال سميث

ترجمة: محمود فهمى

لم يبد أن الفتاة تهتم كثيرًا باعتراضاتهم، قالت إنها فى السابق كانت تهتم لكنها رأت بعد ذلك أن اعتراضاتهم كانت بسبب الغيرة من إرادتها وإصرارها على فعل ما تريد، بلا توقعات، ثم لم تعد تهتم مطلقًا، كانت فى الحادية والعشرين من عمرها.
فكر فى نفسه عندما كان فى نفس سنها، أين كان؟ لقد كان فى الكلية. ثم تخرج وبدأ فى العمل فى عيادة.
فى الصيف بين الكلية والعمل ذهب لدراسة اللغة الإيطالية فى برنامج فى ولاية فيرمونت، لكنه كان وحيدًا وخائفًا لذا غادر بعد ثلاثة أيام.
فكر فى قرار إبنة زوج شقيقة زوجته بعدم الاهتمام بما يعتقده الناس عنها، لقد وصفت هذا بأنه نوع من التبدل، فى البداية كانت تهتم وبعد ذلك لم تعد تهتم، التبدل كان بإرادتها.
لم يتذكر أنه قام بالتبدل طبقًا لإرادته على هذا النحو الجذرى بخاصة لأفكاره حول الآخرين ومشاعرهم تجاهه. قرر أن هذا هو جوهر شجاعتها و جبنه.
فى الليل بينما كان يخلع ملابسه، حاول أن يشرح كل هذا لزوجته، تفهمته على الفور لكنها أبدت عددًا من الاعتراضات والعبارات المهدئة.

١- كانت الفتاة تبالغ أو تحرف تجربتها، من المحتمل أنها كانت تهتم بما يعتقده الآخرون عنها وخاصة والدتها وكانت تصور تحولها على أنه صارخ فقط لأنه كان:
أ- أكثر درامية أن تحكيه على هذا النحو.
ب- مزيد من تحفيز الذات أن تتحدث على هذا النحو.
ج- وسيلة لإقناع نفسها بشجاعتها الخاصة والتى بدونها لن تكون قادرة على القيام بما تريد.
٢- الفتاة لم تكن معروفة بكونها كريمة وعطوفة بالأخذ فى الاعتبار ما أخبرتها به شقيقتها عنها، فى حين أن كل ما يُعرف عنه من صفات الكرم والرحمة تستلزم شجاعة على نحو خاص وهى الشجاعة لخدمة الآخرين (فى هذه هو من يربح).
٣- فى الوقت الذى كان يشعر خلاله بالقلق والحنين إلى الديار والذى قرر فيه أن يترك دراسة اللغة الإيطالية كانت والدته مريضة للغاية وهى تفاصيل يجب أن تخفف من حكمه على نفسه، كان من المهم النظر إلى السياق.
شكرها، تلك المرأة التى أحبته ولم تصدر أحكامًا عليه فى تلك المناطق التى تزعجه وتشعره بالخجل.
لكنه قدم حججًا مضادة يعتقد أنها لن يكون لها رد فعل قوى.
١- حتى لو كنت الفتاة تبالغ من أجل رفع معنوياتها كان هذا فى رأيه دليلًا آخر على شجاعتها. الشجاعة لا تكون إلا فى وجود الاعتراضات وليس فى غيابها.
٢- كانت أنانيتها شكلًا من أشكال الشجاعة وفى الواقع كانت فى حدود المعقول، بالضبط نوع الشجاعة التى يفكر بها.
٣- الكثير من الناس لهم أمهات مريضات، الأم المريضة لا تمنع من دراسة الإيطالية، كان هناك دائمًا الكثير من الأعذار.
دخلا إلى السرير، سمعا بالكاد رجلان يسيران على الرصيف يتحدثان ويضحكان، قبلها وكان يبدو أنهما فى طريقهما لممارسة الحب لكنهما لم يفعلا.
وفيما كانت زوجته نائمة أخذ يفكر فى الفتاة. ماذا ستفعل فى المزرعة فى وايومنج؟ هل ستقود الثيران؟ هل ستطبخ وتنظف؟ كان يريد أن يسألها لكن الحديث تحول بعد ذلك.
هل تشعر بالخوف؟ هل لديها ما يقلقها؟ أى قوى عقلية وروحية تعتقد أنها تمتلكها للانتقال إلى مكان على بُعد ألفى ميل من بيت عائلتها؟ مكان لا تعرف فيه أحدًا كما أن التضاريس والمناخ مختلفين تمامًا عن كل ما كانت تعرفه؟ إذا ما ذهبت إلى النوم وحيدة ما الذى ستبحث عنه لتشعر بالراحة؟ هل تحب نفسها؟ تحت السماء الغربية بين الماشية والجبال المغطاة بالضوء الأحمر؟ هل حقًا أحبت نفسها أكثر من أى شئ آخر؟.

*** دانيال سميث كاتب أمريكى ولد فى ٧ أكتوبر ١٩٧٧**
(١) الأبالاش: درب مشى لمسافات طويلة مشهورة فى شرق الولايات المتحدة تمتد بين جبل سبرينغر فى جورجيا وجبل كاتاهدين فى ولاية مين. يقدر طول الدرب حوالى ٣,٥٠٠ كم.

محمد إسماعيل شاهرودى (٣٠ يناير ١٩٢٦ - ٢٥ ديسمبر ١٩٨١) شاعر إيرانى معاصر. تخرج فى كلية الفنون الجميلة فى طهران، وعمل فى التعليم لفترة. نشر ديوانه الأول «المعركة الأخيرة» عام ١٩٥١، ثم ديوان «المستقبل» ١٩٥٧، وفى عام ١٩٦٥ تم اعتقاله. فى ١٩٦٩ عمل كخبير ثقافى مع اللجنة الوطنية لليونسكو فى إيران، وفى الوقت نفسه قام بتدريس «العلاقة بين الأدب والفنون البصرية» فى كلية الفنون الجميلة جامعة طهران.

ثلاثة رجال من كبار السن

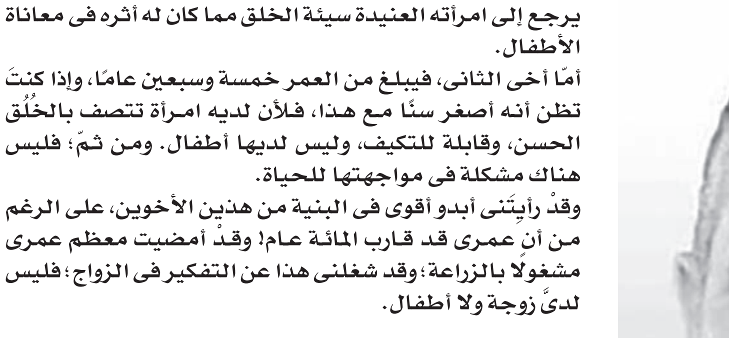
قصة: إسماعيل شاهرودى

ترجمة: مروة السعيد الباز

لجأ شخص إلى رجل كبير السن لحل مشكلته، يبدو من ملامحه أنه فى اللحظات الأخيرة من الحياة؛ فقد كانت قامته محنية، وكان أصلع الرأس، ولحيته طويلة بيضاء، والدموع تسيل من عينيه بغزارة، لا تكاد تظهر رأسه من قلنسوته، أعرب الرجل عن مشكلته للرجل العجوز باختصار، وطلب منه الحل.
نصحه الرجل العجوز، وكان فى حال من ضعف الشيخوخة بدا فى اهتزاز رأسه، بأنْ يذهب ليستشير أخاه الأكبر منه سنًا؛ فقد يستطيع أن يحُل مشكلته من خلال تجاربه. يقول هذا الرجل:

ذهبْتُ بِناءً على إرشاد الرجل العجوز، ووجدتُ أخاه أقوى منه؛ ومن يره يظنُّ أنه أصغر منه بكثير، ولم يكن شعره قد دبّ فيه الشيب بصورة كبيرة.
شرحت له مشكلتى، طالبًا منه مساعدتى وإرشادى فى حلها، وكانت إجابته: لا يستطيع أحد أن يَحُلّ مشكلتك إلا ذلك الأخ الأكبر منى، وسوف تجده فى مكان قريب.
كان علىّ أن أمضى لمقابلته، فرأيته رجلًا مشغولًا فى زراعة الأرض، كان قوى البنية كثيرًا، ولم يظهر فى رأسه أى أمارة للشيب، على الرغم من أنه أكبر من أخويه السابقين.
وأخبرته بأنى ذهبت إلى رجلين كبيرين، وطلبت منهما حلًا لمشكلتى، واعتذرا بأنهما غير قادرين على حلها، وأن لهما أخًا أكبر سنًا منهما، ربما يمكنه أن يجد له إجابه مرضية، تساعده على حل المشكلة؛ فجئت إليك.
ابتسم الرجل العجوز وسألنى: ماذا قال لك شقيقاى الاثنان؟
نعم؛ كلٌ منهما أصغر منى؛ فالأول الذى رأيته، لا يزيد عمره على الخمسين عامًا، وهو وإنْ بدا هزيلًا، ومنْحنى القامة، فهذا يرجع إلى امرأته العنيدة سيئة الخلق مما كان له أثره فى معاناة الأطفال.
أمّا أخى الثانى، فيبلغ من العمر خمسة وسبعين عامًا، وإذا كنتَ تظن أنه أصغر سنًا مع هذا، فلأن لديه امرأة تتصف بالخُلُق الحسن، وقابلة للتكيف، وليس لديها أطفال. ومن ثمّ؛ فليس هناك مشكلة فى مواجهتها للحياة.
وقدْ رأيتَنى أبدو أقوى فى البنية من هذين الأخوين، على الرغم من أن عمرى قد قارب المائة عام! وقدْ أمضيت معظم عمرى مشغولًا بالزراعة؛ وقد شغلنى هذا عن التفكير فى الزواج؛ فليس لدىَّ زوجة ولا أطفال.

* من كتاب «داستانهاى شيرين إيرانى»


إسماعيل شاهرودى





يمكن تعريف الصناعات الثقافية، ببساطة كافية، بأنها تلك الصناعات التى تنتج سلعًا ثقافية. أو بعبارة أخرى: «بشكل عام، إن أى صناعة ثقافية تصبح قائمة أو موجودة عندما يتم إنتاج السلع والخدمات الثقافية وإعادة إنتاجها وتخزينها وتوزيعها وفقًا لمسارات صناعية وتجارية، ذلك يعنى أن نقول: على نطاق واسع ووفقًا لاستراتيجية تستند إلى اعتبارات اقتصادية وليس بالأحرى الاهتمام بالتنمية الثقافية». (اليونسكو، ١٩٨٢).

سيمون فريث

الصناعات الثقافية وآلياتها

سيمون فريث

ترجمة: د. مصطفى بيومى عبد السلام

ينطبق هذا التعريف على كل من الأشكال الثقافية التى تعتمد على «الإنتاج الحرفى» و«الاستنساخ الجماعى» (كما هو الحال فى صناعة النشر، وإلى حد ما، الأعمال الموسيقية)، وعلى وسائل الإعلام التى تعتمد على الاستثمار الرأسمالى واسع النطاق والإنتاج التكنولوجى الجماعى مع تقسيم دقيق للعمل (مثل صناعة السينما والتلفزيون). ويوجد الآن، بالفعل، عدد كبير من أدبيات الدراسات الاجتماعية والتجارية حول «إنتاج الثقافة»، وهى دراسات تدرس بالتفصيل عملية «التقييم» الصناعى التى يجب أن تمر من خلالها الأغانى، والروايات، والبرامج التلفزيونية، والأفلام، إلخ. (انظر على سبيل المثال: Peterson, ١٩٧٦).

إن استخدام مصطلح «الثقافة» فى مثل هذه الأوصاف يعنى، مع ذلك، أن تحليل الصناعات الثقافية ليس فى الواقع مسألة اقتصادية أو نظرية إدارة بسيطة. إن وصف صناعة الأفلام أو الموسيقى أو النشر أو التلفزيون كصناعات ثقافية (وليس بالأحرى صناعات الترفيه على سبيل المثال) يعنى ضمنًا أسئلة نقدية حول ممارساتها الإبداعية وتأثيراتها الاجتماعية.

وهكذا يمكن العثور على أول استخدام منهجى وتحليلى لمصطلح «صناعة الثقافة» فى نقد مدرسة فرانكفورت للثقافة الجماهيرية (انظر، على سبيل المثال: Horkheimer and Adorno, ١٩٤٧ (١٩٧٢) and Adorno, ١٩٩١). بالنسبة لـ «هوركهايمر» Horkheimer وزملائه الألمان، كان مصطلح «صناعة الثقافة» يعنى ضمنًا أن النقد الماركسى لإنتاج السلع بشكل عام يمكن (ويجب) تطبيقه على إنتاج السلع الرمزية على وجه الخصوص، أى على إنتاج السلع التى كانت «قيمة استخدامها» جمالية ومسلية وإيديولوجية. وهكذا كانت الصناعات الثقافية مثل أى صناعة رأسمالية أخرى: لقد استخدمت العمالة «المغتربة»؛ وسعت وراء الربح؛ ونظرت إلى التكنولوجيا - إلى الآلات - لتوفير ميزة تنافسية؛ وكانت تعمل بشكل أساسى فى إنتاج «مستهلكين».

إن الآثار المترتبة على هذا النهج للثقافة الجماهيرية مألوفة: أى أسلوب الإنتاج الثقافى يحدد القيمة الثقافية؛ والمميزات الشكلية للسلع الثقافية الجماعية (الجماهيرية) هى تأثير تقنيات الإنتاج وإدارة المنافسة؛ إن «تكيفات» الثقافة الجماهيرية هى فى الأساس غير عقلانية، أى تأثير التلاعب التجارى الفعال للطلب أو الرغبة. ومن المفارقات، أن الحجة الأولى (التى تفرض لمعانًا رومانسيًا) أصبحت شائعة داخل الصناعات الثقافية نفسها، حيث تم التمييز بين السلع الثقافية المنتجة لأسباب «تجارية» و«فنية» (كان هذا هو الأساس فى أواخر الستينيات للتمييز بين موسيقى «الروك» و«البوب»، على سبيل المثال). وإذا كان من الصعب، من الناحية العملية، العثور على أى شكل من أشكال الثقافة المعاصرة غير المتورط، فى مكان ما على طول الخط، فى عملية الإنتاج الصناعى (حتى موسيقى «شوينبيرج» التى تكون مسموعة عن طريق التسجيل فى المقام الأول)، فإن حجة فرانكفورت انقلبت الآن رأسًا على عقب: إن تحديد القيمة الجمالية لسلعة ثقافية يعنى ضمنًا أنها، بطريقة ما، تم إنتاجها «بشكل مستقل» («لأغراض فنية»). وهذا بدوره يدل عليه تحديها أو رفضها للاتفاقيات الفنية المعتادة وصيغ المبيعات للإنتاج الثقافى الضخم (الجماهيرى). بعبارة أخرى، يُزعم أن بعض السلع (بعض الأفلام، بعض التسجيلات، بعض الكتب) مختلفة حقًا أو فردية أو فريدة؛ لم يكن هذا مجرد ظهور «للاختلاف» ضمن ذلك التوحيد القياسى للمنتج الثقافى الشامل الذى كان، بالنسبة لـ «أدورنو» جوهر العملية الصناعية. ويمكن بعد ذلك التمييز، بالمثل، بين التقدير الجاد (لأغانى «بوب ديلان»، وأفلام «مارتن سكورسيزى» ، وكتب «ستيفن كينج») والاستهلاك الطائش (لتسجيلات «كايلى مينوغ» ، وأفلام «إلفيس بريسلى» ، وأفضل الكتب مبيعًا لـ «جيفرى آرتشر»)؛ وحتى فى خطاب الصناعات الثقافية نفسها، باختصار، يتم التمييز بين السلع المنتجة (والمستهلكة) «لأسباب تجارية بحتة» (وبالتالى لا قيمة لها) والسلع الموجودة «لأسباب فنية»، والتى لا يمكن بالتالى أن يتم فهمها حقًا على أنها جزء من العملية الصناعية على الإطلاق!

هوركهايمر

مالت الصناعات الثقافية ودراسات فرانكفورت فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين إلى التركيز على ثقافة الترفيه والموسيقى والأفلام والراديو والمجلات

بالنسبة لعلماء فرانكفورت (وجد «أدورنو» هذا النوع من الطرح - حول موسيقى الجاز، على سبيل المثال - مثير للسخرية)، فإن الأهمية التحليلية لمصطلح «صناعة الثقافة» هى أنه وصف نظام الإنتاج، وهو نظام تم فيه تحديد الأشكال الثقافية من خلال منطق تراكم رأس المال وليس بأى قرارات إبداعية أو سياسية معينة يتخذها أى فنان أو رواد أعمال معينين. لم يكن التحليل النصى المفصل أو المقارنة ضروريين؛ كل ما يهم هو فهم عملية الإنتاج الأساسية (كتب «أدورنو» عن «الموسيقى الشعبية»، وليس عن أغانى معينة)، وهكذا، مهما كانت الادعاءات الراديكالية أو النقدية التى قد يقدمونها، فإن تأثير السلع الثقافية هو نفسه دائمًا: أى التلاعب فى طلب السعى وراء الربح.

بعبارة أخرى، تعاملت مدرسة فرانكفورت مع الاستهلاك الثقافى على أنه مرضى، وبوصفه شيئًا يمكن تفسيره بمصطلحات نفسية ومصطلحات التحليل النفسى (كان هناك، بشكل ملحوظ، تداخل واضح فى تفكيرها هنا مع تفكير الأعمال الإعلانية، والذى كان، بالطبع، مهتم تحديدًا بمشكلات مراقبة المستهلك)، وفى النهاية، استخدم «هوركهايمر» و«أدورنو» مصطلح «صناعة الثقافة» على نطاق واسع جدًا، لوصف الطريقة التى يعتمد بها الاقتصاد الرأسمالى على الإنتاج لا على السلع بل على الاحتياجات:

كلما زادت قوة مكانة صناعة الثقافة، زادت قدرتها على التعامل بإيجاز مع احتياجات المستهلكين، وإنتاجهم، والسيطرة عليهم، وتأديبهم، وحتى صرفهم عن التسلية؛ فلم يتم وضع حدود للتقدم الثقافى من هذا النوع. (Adorno and Horkheimer, ١٩٧٢, p. ١٤٤).

من هذا المنظور النقدى، يعد الترفيه «التسلية» أمرًا حاسمًا للتكاثر (إعادة الإنتاج) الاجتماعى، وتميل الصناعات الثقافية ودراسات فرانكفورت فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين إلى التركيز على ثقافة الترفيه والموسيقى والأفلام والراديو والمجلات (بالإضافة إلى

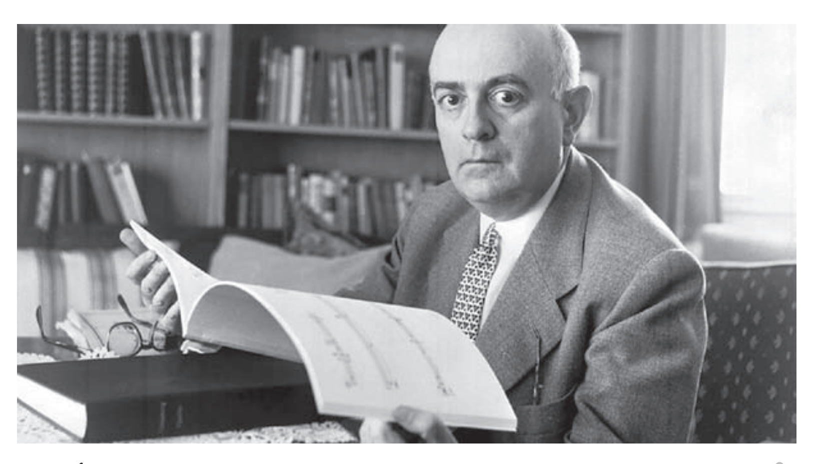
ذلك، أشار «أدورنو» إلى أن الفاشية كانت شكلًا «ترفيهيًا» بنوع خاص من التعبئة السياسية الجماهيرية، منشغلة بالرمز والأسلوب واستخدام اللاوعى).

لقد اعتاد النقاد البريطانيون ومنظرو الثقافة الأمريكيون على التعامل مع وسائل الإعلام العامة من موقع مختلف، ولذلك كان لمصطلح «صناعة الثقافة» أهمية مختلفة وركزت على اهتمامات مختلفة (انظر: Williams, ١٩٦١). هنا الأسئلة السياسية حول الملكية والسيطرة. القضية هى ملكية المعرفة والتحكم فى المعلومات (وبالتالى، تعتبر الصناعات الثقافية الرئيسية هى الصحافة والإذاعة بدلًا من موسيقى البوب والسينما على سبيل المثال). من هذا المنظور، فإن السياسات المحددة لأفراد معينين مهمة؛ ويمكن مقارنة النصوص (الصحف والمجلات والبرامج التلفزيونية) ودراستها، فهى تكشف عن تأثيرات مختلف المالكين والمنتجين والمنظمات.

هذا يعنى إثارة السؤال عما إذا كانت صناعة الثقافة هى بالضرورة شكلًا رأسماليًا أم لا، وما إذا كانت ممارساتها هى تأثير المنطق التجارى حتمًا: ألا تستطيع الدولة التأثير على الإنتاج الثقافى أو التحكم فيه أو تنظيمه؟ تم تناول هذه الأسئلة، على وجه الخصوص، عن طريق البث، وتم الرد عليها من خلال مفهوم الخدمة العامة، وبالتالى يتم تعريف «خدمة البث العامة» على أنها بديل لـ «البث التجارى»، وهى طريقة لتمويل إنتاج البرامج وتنظيم الجماهير الإذاعية والتلفزيونية التى لا تحددها قوى السوق ولا احتياجات المعلن. إن خدمة البث العامة (ومن حيث المبدأ، يمكن تنظيم الصناعات الثقافية الأخرى على أسس متشابهة)، يتم تمويلها بالتالى من خلال الضرائب أو رسوم الترخيص ولا تخضع للآراء الإيديولوجية أو السياسية لأى مالك عقار معين: فمشكلتها، بالأحرى، هى التفاوض على العلاقة الصعبة بين الدولة والحكومة، بين السيطرة السياسية والمهنية. وبالمثل، فإن مذيعى الخدمة العامة مسئولون عن تلبية احتياجات «الجمهور» بدلًا من احتياجات المعلنين أو الرعاة أو المساهمين، و«الجمهور» فى هذا السياق هو مركب مكون من العديد من «الأقليات». باختصار، من المتوقع أن تقدم خدمة البث العامة، مثل البى بى سى BBC، الأخبار والمعلومات بطريقة «غير منحازة» و«متوازنة»، ولكن أيضًا الاهتمام بمصالح جميع المواطنين، وذلك لحشد الجماهير وليس بالأحرى خدمة الأسواق.

فى سياق تحليل الصناعات الثقافية، على الرغم من ذلك، فإن النقطة المهمة حول بث الخدمة العامة هى الدليل الذى يقدمه على أن تنظيم الإنتاج الثقافى هو تأثير لسياسات الدولة والأطر التشريعية وليس فقط لقوى السوق؛ وفى الممارسة الإذاعية ، فإن السؤال ليس إما الخدمة العامة أو التجارة، بل تنظيم الدولة، المفصل بشكل أو بآخر، للسوق الثقافى. إن التنظيم هنا ليس مجرد مسألة اقتصادية (مسألة ملكية وسيطرة) ولكنه قضية إيديولوجية وأخلاقية؛ فقوانين التشهير والسرية والفحش تؤثر، على سبيل المثال، على ما يتم إنتاجه (أو لا يتم إنتاجه) وعلى من قد يستهلكه.

فى الثمانينيات، بوصفه نتيجة جزئية للتغيرات التكنولوجية التى تعنى أن الأمة لم تعد حدود السوق «الطبيعية» للسلع الثقافية (حيث بدأ مشغلو الأقمار الصناعية والكابلات فى التنافس مع المذيعين، لذلك أصبح التلفزيون وسيلة دولية بشكل أساسى، مثل السينما، والتسجيلات، والطباعة)، وبوصفه جزء من تأثير التأكيد السياسى على استخدام السوق بدلًا من قوى الدولة لتحديد قرارات الاستثمار والإنتاج، كان هناك فى جميع أنحاء أمريكا الشمالية وأوروبا الغربية (ثم الشرقية)



أدورنو

> كلما زادت قوة مكانة صناعة الثقافة، زادت قدرتها على التعامل بإيجاز مع احتياجات المستهلكين، وإنتاجهم، والسيطرة عليهم، وتأديبهم

« تحرير» عام كان له تأثير ملحوظ على الصناعات الثقافية. وأدى تراجع بث الخدمة العامة على وجه الخصوص، على المدى القصير على الأقل، إلى فرص جديدة لصانعى البرامج والمنتجين «المستقلين» (والتغيرات التكنولوجية، وبنوع خاص الرقمنة، جعلت من الممكن تحقيق اللامركزية حتى فى الإنتاج السمعى البصرى عالى الجودة فى جميع قطاعات وسائل الإعلام العامة). وكان هذا هو سياق الاستخدام الجديد لمصطلح «الصناعات الثقافية»، بالإشارة إلى مساهمتها (بالمقارنة مع الصناعات الأخرى) فى تكوين الثروة والتوظيف. وكان هذا، فى البداية، استجابة وطنية لعولمة الإنتاج الثقافى. وبدأت الحكومات تطرح على نفسها سؤالًا كان اقتصاديًا وسياسيًا فى الوقت نفسه: هل تحتاج دولة ما إلى صناعة تلفزيونية؟ صناعة موسيقية؟ صناعة رياضية؟ (أى أكثر

بأن السوق هو الضامن الأفضل للجودة والاختيار فى هذا القطاع الاقتصادى كما هو الحال فى أى قطاع آخر، لا يزال هناك اعتقاد متبقى بأن إنتاج الثقافة ليس تمامًا (أو لا يجب أن يكون تمامًا مثل) إنتاج سلع أخرى، وأن له أهمية إيديولوجية وأخلاقية لا يمكن تكليفها بقوى السوق. من اللافت للنظر، على سبيل المثال، أن السياسيين الأكثر التزامًا فى السبعينيات والثمانينيات قاموا بإلغاء القيود على وسائل الإعلام من حيث الملكية («تاتشر» و«ريجان»، على سبيل المثال) وكانوا ملتزمين أيضًا بزيادة التنظيم من الناحية الأخلاقية (بالإشارة إلى «مقاطع الفيديو السيئة»، «الترويج» للمثلية الجنسية، وما إلى ذلك).
باختصار، الصناعات الثقافية تشبه الصناعات الأخرى ولا تشبهها. ولذلك ستكون دائمًا موضوع نقاش سياسى ونظرى مكثف. الثقافة مهمة للغاية بالنسبة لحياة الأمة ومعناها بحيث لا يترك إنتاجها للمؤسسات الخاصة؛ والثقافة قيمة كبيرة جدًا لا تترك وشأنها بوصفها مصدرًا للقوة والربح لأصحاب المشاريع الخاصة.

* مراجع:
Adorno, T.W. 1991: The Culture Industry: Selected Essays in Mass Culture.
Adorno and Horkheimer, Max 1947 (1972): Dialectics of Enlightenment.
Peterson, R.A. 1976: The Production of Culture.
UNESCO 1982: Cultural Industries. A Challenge for the Future of Culture.
Williams, Raymond 1961: The Long Revolution.

* هذه ترجمة لـ:
Simon Frith (2013), Culture Industries, in a Dictionary of Cultural and Critical Theory, Second Edition, Editors: Michael Payne; Jessica Rae Barbera (Malden, MA, USA : Wiley-Blackwell).



مما تحتاجه صناعة السيارات؟ صناعة الكمبيوتر؟)، ما هو ميزان الربح الاقتصادى والسياسى والخسارة فى الاستثمار الثقافى؟
كان لهذه الأسئلة صدى مختلف على المستوى المحلى. فلقد نظرت المناطق والمدن التى كانت تواجه تدهورًا اقتصاديًا نتيجة انهيار الصناعات الثقيلة القديمة (الصلب والفحم وبناء السفن وما إلى ذلك) إلى «قطاع الخدمات»، إلى الصناعات الثقافية، بوصفها مصدرًا محتملًا أو ممكنًا للاستثمار الجديد، والوظائف الجديدة، ومظهر محلى جديد. لقد تم تطوير «سياسة الصناعات الثقافية» فى بريطانيا لأول مرة فى نهاية السبعينيات من قبل الجناح اليسارى بمجلس لندن الأكبر، وعلى الرغم من أن استراتيجيته عكست أهمية لندن بوصفها مركزًا إعلاميًا وثقافيًا، فإن تعامل مجلس لندن الأكبرGLC مع القطاع الثقافى بوصفه قطاعًا صناعيًا تم تناوله من قبل معظم المجالس البلدية الكبيرة التى يسيطر عليها العمال فى بريطانيا فى الثمانينيات.

من الواضح أن هناك تناقضات بين هذه الروايات المتنوعة للثقافة بوصفها صناعة (على الرغم من أنها جميعًا مشتقة بطريقة أو بأخرى من الانتقاد الاشتراكى للاقتصاد الليبرالى)، ولها تضمينات سياسية مختلفة إلى حد ما («أدورنو»، على سبيل المثال، و«ريموند ويليامز» أيضًا، سيجدان بالتأكيد أنه من الغريب أن يستثمر المجلس الاشتراكى اليسارى، على سبيل المثال، فى استوديو ترويج الفيديو). عندما استخدما مصطلح «صناعة الثقافة» فى الأصل، كان «هوركهايمر» و«أدورنو» يصنعان عن عمد القليل من الارتباك، حيث قاما بتجميع مصطلحين كان من المفترض أن يتم فصلهما عن بعضهما البعض: أى يتم النظر إلى «الثقافة» على أنها مستقلة تمامًا عن الاقتصاد. وحتى الآن، عندما اعتدنا كثيرًا على الطرح القائل

جعلت الترجمة من المستحيل ممكنًا، فأتاحت أمام كل إنسان على الأرض كل ما كتب أيًا كانت لغته؛ لتتسع دوائر التفكير والتطور والتنمية فى مختلف المجالات والاتجاهات، وبات المترجم هو الجسر الذى عبرت من خلاله الحضارات والثقافات من بقعة لأخرى، وفى مصر من أعطى بلا حدود وساهم فى هذا الجسر، والتالى مصطفى ماهر.

مصطفى ماهر

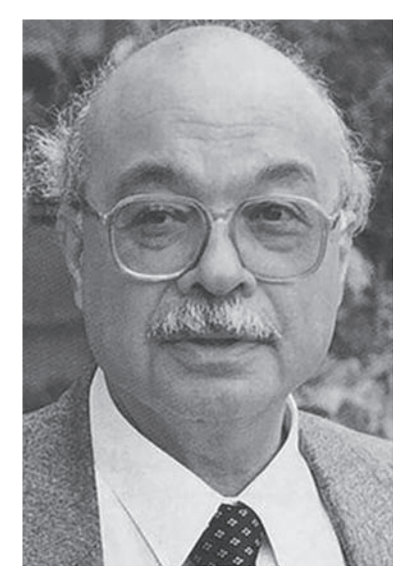
راهب اللغة الألمانية وعرّابها

جمال المراغى

أخذ ابن حى شبرا يتنقل بين زهرات اللغة يحاول أن يستنشق رحيق حروف وكلمات هذه وتلك، مما يتوفر حوله من ألسن أبناء البلدان الناطقين بها، ممن كانوا يترددون على هذا الحى ويفضلونه؛ من الفرنسية والإسبانية إلى الألمانية والإيطالية وحتى الصينية، وقد حصل على دروس فيها جميعًا بمدرسة الألسن عقب استئناف نشاطها، ولكن الألمانية كان لها شغفها الخاص عند الدكتور مصطفى ماهر (١٩٣٦-٢٠٢١) والذى وجد تفسيرًا له فى حياته بعد ذلك، فكانت الثقافة والحضارة والحب.

بعد تخرجه وتخصصه فى اللغة الفرنسية، بل وعمله مدرسًا لها، بدأت الألمانية تلح عليه ووجد نفسه يبحث عنها، وكلما اقترب منها، كانت تتردد فى أعماقه صوتًا يقول: عفوًا أستاذىّ الجليلين؛ رفاعة الطهطاوى، وطه حسين، إنى لا أجد مشروع حياتى إلا مع اللغة الألمانية التى أرها تعانق اللغة العربية، وثقافتها، وأنها تسير فى ركب الفلسفة التنويرية التى سعيا إليها.

كان لمشروع ماهر التنموى عناصر واضحة حددت له ما يجب أن يتناوله فى ترجماته خلال مشواره الذى تجاوز الخمسين عامًا، فى الاتجاهين من الألمانية إلى العربية والعكس؛ عناصر الجمال والفلسفة والفكر الحر والحضارة والمساواة الاجتماعية





التى مثلت نقاط التعانق بين الثقافتين والحضارتين، عناق لن يتحقق دون إدراك فقه اللغة؛ اللغة العربية خلال مراحل تعليمه، واللغة الألمانية عبر رسالة الدكتوراه.

وكانت خطة مشروعه أكثر وضوحًا، ومرتبة، فلم يكن جزءًا منها يجور على الآخر، ففى الترجمة من الألمانية إلى العربية قصد الإبداعات الأدبية كأفضل وأسرع وسيلة للتعرف على الآخر، وكانت غالبيتها مختارات قديمة وحديثة تتيح له حرية انتقاء ما يراه مناسبًا، وفى مرحلة أخرى ركّز على آثار النخبة المبدعة بحسب رؤيته، ممن تحتاج الثقافة العربية لآثارهم، أمثال: كافكا، ليسنج، جوته، هيسه، هاندكه، دورنيمات وفاجنر، بترجمة ودراسة أعمالهم المسرحية والأدبية، مثل: نزوة العاشق، شتيللا، القضية، القصر، لعبة الكريات الزجاجية، المرأة العسراء وكاسبار.

ثم اهتم بنقل رؤية الألمان للعالمين العربى والإسلامى، وكذلك علاقة التأثير والتأثر المتبادل بين الحضارتين الألمانية والعربية فى أعمال عديدة، منها: «رحلة مصر» لكارستين نيبور و«ألمانيا والعالم العربى»، وفى الاتجاه الآخر؛ من العربية إلى الألمانية، اختار ما يحقق التعانق من الأدب العربى الحديث، منه الجزء الثانى والثالث من «الأيام» لطه حسين، و«طالع النخل» لتوفيق الحكيم.

أسس ماهر للألمانية أكاديميًا فى مصر، كما ترك منهجية نموذجية متكاملة يتبعها كل مترجم محب وعاشق للغة؛ لغة بلاده أولًا، ثم بقية لغات العالم، وإرث يجب البحث فيه واستكمال المسير الذى كانت درته ترجمة معانى القرآن إلى اللغة الألمانية، والتى اعتبرها أهم علم يُنتفع به من بعده، وقربانًا إلى الله عبر اللغة التى ظل طيلة حياته عرابًا فى رعايته لها دون أن يغادر شرنقة اللغة العربية الجميلة التى سعد بها وأسس فى داخلها صومعة اكتفى فيها باللغة الألمانية راهبًا لها دون سواها.

التقافـة الجديدة

2



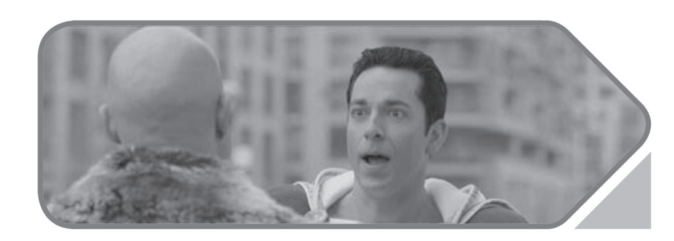
• سبتمبر 2022
• العدد 384

كف إيزيس يجمِّع أشلاء الوطن



تصميمات الأغلفة

عند بائع الورود!



شازام

بوصلة القلب النقى



مسرح

الأمراض الاجتماعية والعلاقات الرومانسية











فى حالة من البهجة الشعبية:

تصميمات الأغلفة عند بائع الورود!



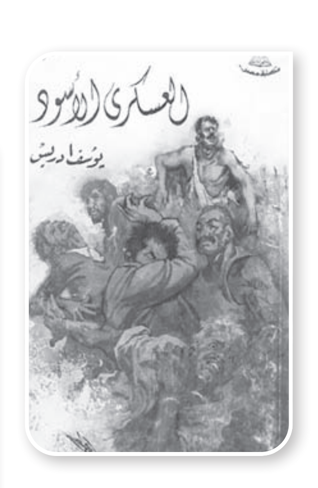
محمد كمال



كنت فى طفولتى صديقًا حميمًا لبائع الصحف، فكان أبى -رحمه الله- يرسلنى صباح يوم الجمعة لشراء الجرائد اليومية، وما عدا ذلك كان يعود لمنزلنا ومعه جريدة الأخبار التى كان يعشقها ويأنس بها، وربما استدرجنى هذا فى مراحل طفولتى وصباى للاطلاع على مقال الفنان حسين بيكار «ألوان وظلال»، فى الجريدة اليومية نفسها، بكل رقته وبساطته وقدرته على استحضار تجليات الجمال فى أعمال الفنانين التشكيليين. وقد تكون معرفتى المُبكرة بهذا الفنان، هى ما دفعتنى لاكتشاف رسوماته ورباعياته فى الصفحة الأخيرة لأخبار الجمعة، علاوة على بصمته الإبداعية التاريخية الواضحة التى علمتها لاحقًا باطلاعى على أغلفة مجلة «سندباد» ورسوماتها الداخلية؛ حيث صدرت بين عامى ١٩٥٢ و١٩٦٠ عبر تخصصها فى أدب الأطفال، وكان بيكار فارسها الأول، ومعه -على فترات- الفنانون: كامل مصطفى وزهدى وكمال الملاخ؛ فأدركت حينها أن الكلمة والصورة رفيقان فى حديقة الإبداع التى تخاطب وجدان الأطفال والشباب والنساء والشيوخ، بصياغة ذهبية للوجدان الشعبى.

من هنا؛ فإننى كلما زرت بائع الصحف بدا لى كبائع الورود، لا سيما مع شغفى قبلها بشراء الكتب من عنده، خاصة روايات الأطفال البوليسية وعلى رأسها ألغاز المغامرين الثلاثة والخمسة للكاتب المدهش محمود سالم؛ الذى علمنا دراما النصوص، ومكامن العقد والحلول الروائية فيها، وكذلك الروايات البوليسية لأجاثا كريستى، إلى أن أمسيت رفيقًا لروايات نجيب محفوظ، وقصص وكتب يوسف إدريس ورسامهما الفنان جمال قطب، وأشعار فؤاد حداد وعبد الرحمن الأبنودى، وغيرهم ممن أثروا وجدان جيلى وأجيال أخرى..

آنذاك كنت قد بدأت فى الارتباط بأغلفة تلك الكتب ومدى علاقتها الجمالية والروحية بالمحتوى الداخلى، خاصة أن رسام ألغاز المغامرين الثلاثة والخمسة كان الفنان «مأمون» ومن بعده صديقى الفنان عفت حسنى رسام سلسلة «الشياطين الـ ١٣»، (راجع دراستى عن أعماله التصويرية فى مجلة «الثقافة الجديدة» عبر عددها رقم ٣٥٣ الصادر فى









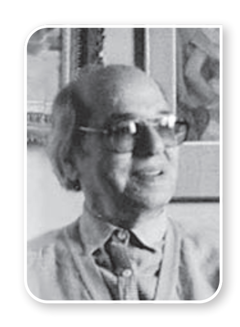
فبراير ٢٠٢٠)، وقد كنت أقول له دائمًا إن له فى سقيا وجداننا الكثير؛ حيث سيطرت تلك الروايات على عقولنا وأحاسيسنا وقتذاك، مع بكارة المشاعر ونضارة التفكير ونورانية المستقبل.

وظلت العلاقة المقدسة بين الكلمة والصورة ساكنة فى مخيلتى العقلية والوجدانية، حتى مرت بى السنون وأمسيت أذهب لتاجر الصحف وكأنه بائع للورود؛ حيث كنت أركز أولًا على أغلفة الكتب والمجلات وكأنها أنواع من القرنفل والياسمين والفل، حتى إننى أصبحت أبحث بلهفة عن أسماء مصممى الأغلفة، ومع انخراطى فى الحركة التشكيلية والنقدية المصرية أضحيت أجمع بين عشقى للكلمة والصورة، بين النص النقدى واللوحة، وهو ما جعل هذا الرباط عندى متينًا لا ينفك، إلى أن كتبت فى المجلات المصرية الشهيرة مع حلول عام ١٩٩٧ مثل «أدب ونقد» و«إبداع» وغيرها، وصدرت لى حتى الآن عشرة كتب فى النقد التشكيلى على مدى ربع قرن من الزمان، وقد عرفت من خلال هذا المشوار نجوم تصميم الأغلفة والصفحات الداخلية مثل: محيى الدين اللباد، وعبادى الزهيرى، وأحمد اللباد، وأحمد السجينى، وغيرهم من رموز هذه المهنة التى تغذى بائع الورود على فرش الجرائد.

وعندما بدأت النشر المكثف بت أنتظر التصميمات والرسومات الداخلية وغلافى المجلة التى أنشر فيها والكتاب الذى يصدر لى، وعلمت بالضرورة أنها مفردات ترتبط فكريًا وروحيًا ووجدانيًا بالنصوص المنشورة، وإلا أصبحت المطبوعة كلها مفككة بين اللغوى والبصرى، ومن هنا فقد تكونت قناعاتى بحرفية تصميم الأغلفة عبر تلك الوشيجة المتينة بين النص والصورة، بما يحتم على مصمم الغلاف أن يقرأ الكتاب جيدًا، حتى يستطيع استكناه المعنى الكامن بين السطور، وإلا وقع فى الخطأ الذى يسقط فيه الكثيرون؛ حيث الوقوف عند عنوان الكتاب فقط دون مطالعته بتدقيق وعناية واندماج، وربما رسخ لدى بأن حتمية مطالعته للكتاب هى التى تصنع


يوسف إدريس


محيى الدين اللباد


حسين بيكار

إبداعًا موازيًا على الغلاف لمثيله الأدبى داخل الكتاب. وعندما يكتفى المصمم بالعنوان فقط مع بعض أجزاء من المضمون الداخلى، يخرج الغلاف جافًا واقفًا عند حدود الصنعة فقط، والعكس مع القراءة المتأنية فهو يبدو ناضجًا معبرًا عن شخصيتى المصمم والمؤلف معًا، وكذلك فى حالة التصميمات الداخلية لأى مجلة قد تكون فيها رسومات داخلية موازية لبعض النصوص الشعرية والقصصية والنقدية، وربما تكون مجموعة من اللوحات لفنان بعينه، وهنا يتحتم على مخرج المجلة أن يقرأ النصوص كلها بعناية، ليضع رسوماته هو أو غيره فى حضن كل نص بعد استقطاره والدفع به إلى عالم الصورة، سواء كانت رسومات بالأبيض والأسود فقط أو بالألوان، حتى تكون الإبداعات البصرية الموازية لمثيلتها اللغوية قادرة على الاتصال والإنفصال فى آن، أى أن قارىء المجلة يستطيع الاستمتاع بالرسومات وحدها بشكل منفصل، وأيضًا التوحد معها داخل براح البناء اللغوى، وهو الدور الحساس الذى يلعبه مصمم المجلة من الداخل، أما من الخارج فربما يكون الاختيار للوحة فنان تشكيلى هو الأرجح، بما يحتم إبعاد العناوين عنها، حتى تساهم فى اقتناء المجلة، ربما بسبب اللوحة فقط كما كان وما زال يحدث. أما العناوين الخارجية فهى هنا تمثل سبيكة لغوية متقطعة الأجزاء، ويجب أن تتناغم على المستويين الجزئى والكلى مع لوحة الغلاف المنتقاه بعناية من قبل رئيس التحرير أو مدير التحرير أو المشرف الفنى، لتعبر عن محتوى المطبوعة من خلال العلاقة الدلالية بين العناوين والغلافين الأمامى والخلفى، علاوة على حتمية تواشج الرسومات الداخلية معهما ومع النصوص المنشورة فى المجلة.

أما على المستوى البنائى للغلاف فإن الخطاب البصرى الذى يعتمد عليه المصمم يجب أن يكون على جسر مشترك مع الوجدان الشعبى عبر نواميسه المعرفية والوجدانية والروحية والإبداعية والأخلاقية، أى أن جوهر الثقافة الجمعية يجب

حضوره بين أضلاع غلافى الكتاب والمجلة برسوماتها الداخلية الملتحمة مع النصوص اللغوية المنشورة، وربما كان الغلاف هنا هو موطىء الحوار الجمعى الذى يصنع حالة من البهجة الشعبية التى تتجسد على ذلك الفرش المتسع عند بائع الصحف والمجلات والكتب، وهو ما يلزم المصمم بضوابط هذه الصلة الجماهيرية.

ومن هنا، فلا بد للتصميم أن يكون متينًا وبسيطًا ؛ ليصبح قادرًا على مغازلة المارة بصريًا فى الشارع قبل أن يجتذبهم لشراء الكتاب أو المطبوعة، وهو ما دفع أهل الثقافة والإبداع عبر العصور لوصف الغلاف من هذا النوع بـ «البيّاع» ككلمة أصبحت شائعة الآن بين رؤساء ومديرى التحرير بكل توجهاتهم، لذا ؛ فإننى أرى أن غلاف الكتاب أو المجلة هو مسئولية تضامنية بين المصمم ورئيس ومدير وسكرتير التحرير؛ لأنه ركن ركين فى المطبوعة كلها التى يتكاتف الجميع كى يحولوها إلى منصة إطلاق للمعرفة والبهجة الشعبية.

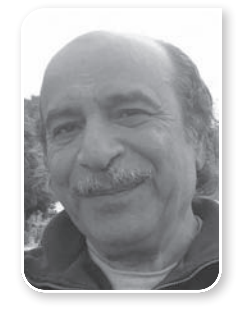
وعند هذا المنعطف فى فهم دور الغلاف الخارجى الأمامى والخلفى أرى أنه من التزييف أن يكون مخالفًا لمحتوى المطبوعة، سواء كانت كتابًا أو مجلة، وهو ما قد يصدم القارىء وربما لا يعود لشرائها مرة أخرى؛ حيث يسلك المصمم هنا أحد طريقين فى حالة الكتاب؛ أولهما أن يترجم العنوان حرفيًا دون مطالعته، فيخرج الغلاف بمثابة ترجمة ساذجة للمنطوق العام، وثانيهما هو لجوء المصمم للفصل الكامل بين الغلاف والمحتوى، بما يؤدى لتضليل القارىء والإضرار بالانسجام العضوى بين الداخل والخارج.

وفى هذا الصدد تتحكم حرفية المصمم فى القدرة على البناء المتين للغلاف بتماسك أجزائه ووحدتها العضوية فى حالتى التصميم المغلق المتعاشق أو المفتوح الطائر، عبر توازن بين الرأسى والأفقى، داخل كتلة تتميز بخطابها البصرى مع المقتنى أو المطّلع عند بائع الورود، بين المتعة الكلية بكل عناصر التصميم ومثيلتها الجزئية مع تفاصيل دقيقة ينتقيها الرائى، بما يضمن بقاءه على فرش البائع أطول مدة زمنية ممكنة قد تدفعه لشراء مطبوعات أخرى بين صحف وكتب ومجلات اعتمادًا على طول فترة التعايش والاندماج مع المشهد كله.

وهنا تجدر الإشارة إلى دور الخطوط ونوعيتها داخل حيز الغلاف؛ حيث يجب أن تتوفر فيها عدة عوامل مجتمعة، مثل الوضوح والقابلية للقراءة من كل طوائف المارة على بائع الجرائد خلال فترة زمنية قصيرة لا تتجاوز ثوانى قليلة، قد تكون كفيلة بالتوقف والتأمل والتدقيق والشراء لعدة مطبوعات، مع مراعاة الجانب الجمالى للخطوط،




عبادة الزهيرى



عفت حسنى




حتمية مطالعة الكتاب هى التى تصنع إبداعًا موازيًا على الغلاف لمثيله الأدبى داخل الكتاب

ومدى تشابكها مع عناصر الصورة فى نسيج إيقاعى منسجم بين البصرى والفكرى فى نطاق لذة الفرجة السابقة على الاقتناء المحتمل، وفى هذا السياق يلعب اللون دورًا كبيرًا فى جذب الرائى والمشترى؛ حيث الألوان الصدّاحة اللافتة دون افتعال تصويرى قد يبعث على النفور فى وجدان الراغب فى الابتياع، وكذلك السلاسة فى التداخل بين لبنات الصورة نفسها، وغزل الخطوط فى إطار امتداد الوحدة العضوية للغلاف، مع الأخذ فى الاعتبار أن القدرات المالية قد تتدخل فى تحديد جودة الغلاف والرسومات الداخلية على المستوى اللونى؛ حيث الاختزال إلى أقل عدد من الألوان التى ربما تقف عند الأبيض وأى لون آخر فقط، لذا ؛ فإن جودة الطباعة نفسها وفصل الحروف ووضوحها بما يحقق صفاء الرؤية ومتعتها على الغلاف وداخل المطبوعة هو ما يضمن الحد الأدنى للتواصل معها وزيادة ارتباطها مع جموع الناس، علاوة على الالتزام بكل الضوابط المهنية المشار إليها، بما يحافظ على هيبتها فى العقل الجمعى حتى مع فقرها الاقتصادى؛ لأن ثراءها الفكرى والمعرفى والإبداعى قد يكون بمثابة أعمدة الارتكاز الكافية لاقتناص احترام جمهور المتلقين والمقتنين الذى لا يعتمد على الفخامة الشكلية فقط، بل يمتد إلى السمو الفكرى للمحتوى ذاته، وهو ما اعتدنا عليه فى أغلب الإصدارات المصرية على مر الأزمان؛ إذ ما زالت حتى الآن تعتمد على المادة الثقافية والإبداعية ذاتها عبر قيادات التحرير المختلفة التى يرتكن السواد الأعظم منها إلى الكفاح المتواصل المدفوع بقداسة وعشق المعرفة على التوازى مع شعور جارف بواجب

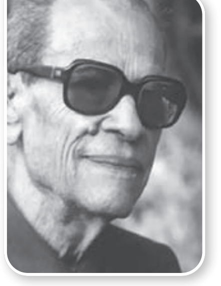


محمود سالم









نجيب محفوظ

توصيلها إلى محراب الوجدان الشعبى.
لهذا أجد نفسى أمام وقفة واجبة مع تلك العناوين الصادمة فكريًا، تلك التى تستخدمها بعض المطبوعات من خلال أنواع عدة من التجديف العقائدى أو الاجتماعى، بما يشير إلى رغبة فى إحداث الخلخلة المتعمدة داخل وجدان المقتنى وقناعاته؛ الأمر الذى ربما يتزامن مع الشراء قبل الاطلاع، وهو ما قد يتسبب فى الندم وعدم الإقدام على شراء المطبوعة مرة ثانية؛ نتيجة لاكتشاف التزييف المقصود به الفرقعة الجوفاء، إضافة إلى الانصراف عن الارتباط الوجدانى بالمطبوعة، ارتكانًا لرجرجة فكرية ناجمة عن ضعف نسبى فى المناعة الثقافية، وهو ما يتوفر عند كثير من البسطاء المتعلقين فى رقاب المثقفين والمبدعين؛ لأنهم يمثلون القاعدة الشعبية الأعرض والأكثر احتياجًا فى المجتمع للارتقاء برصيدها المعرفى والإبداعى بعيدًا عن تلك الصدمات المضللة، أى أن ضفيرة الغلاف الفكرية والبصرية المتوازنة فى خطابها الجمعى مع الطبقات الاجتماعية متنوعة الثقافة هى الأكثر رقيًا وأمانًا للمطبوعة؛ حيث تكفل لها الرواج الاقتصادى الذى يؤدى إلى استمرارها فى أداء دورها المعرفى والإبداعى عبر تحقيقها لحالة دائمة من البهجة الشعبية.
وبناءً على هذه المفاهيم فى تصميمات الأغلفة ربما أجدنى أمام أساليب عرضها للجماهير عند تجار الصحف الذين يظهرون فى عينى دائمًا مثل بائعى الورود؛ حيث تتجلى ظاهرة المباهاة لديهم بالمطبوعات المختلفة على الفرش، وغالبًا ما يكون الغلافان الخارجيان هما مصدر فخرهم، واعتمادهم

من التزييف أن يكون الغلاف مخالفًا لمحتوى المطبوعة سواء كانت كتابًا أو مجلة

عليهما فى التسويق بعد الاستمتاع بالفرجة على منظومة العرض كلها، دون خجل من اختراق ناموس العلاقة الشعبية بين غلاف المطبوعة ومشاهدها ومقتنيها كما شرحنا هذا سلفًا، أى أن بائع المطبوعة ربما يضطر لتسويقها سرًا مع بعض زبائنه عندما تكون محتشدة ببعض آليات التجديف، أو حتى مخالفة العقد البصرى بين الغلاف والمارة فى الشارع، وهنا تتعاظم قيمة بائعى الصحف والكتب والمجلات فى الشارع عن أقرانهم فى المتاجر الكبرى الفخمة التى تربض خلف ألواح من الزجاج، فى حين تكون الصلة مباشرة فى حالة الشراء داخل الفضاء الشعبى الذى يحتاج إلى عقد اجتماعى مستتر، يبدأ بأغلفة المطبوعات وينتهى بمحتوياتها، وفى هذا السياق قد تقترب القيمة الجمالية لعروض باعة الصحف والمجلات والكتب من ذلك التنسيق العلمى فى قاعات الفنون المتخصصة التى تعتمد على الألوان والأحجام والأبعاد والارتفاعات فى خلق رؤية بصرية ناضجة جاذبة لزوارها تشبه النسق الجمالى عند باعة المطبوعات على الأرصفة، والذى يعتمد بالضرورة على ثراء تصميمات الأغلفة وقدرتها على التواصل مع الوجدان الشعبى بعيدًا عن جرح الأبصار والأفئدة بما يخالف العلاقة المقدسة بين المبدع وناسه، وفى هذا الشأن يبدع كثير من باعة المطبوعات فى الشارع من خلال التعامدات بين الأفقى والرأسى فى العرض العام عبر المطبوعات الواقفة والناعسة، حسبما يبدو للبائع من أولويات القيمة الجمالية للأغلفة نفسها، فى حالة من الوعى التراكمى الذى يكتسبه هؤلاء مثل باعة الورود، وقد يتسبب هذا العرض الإبداعى فى اقتناء المطبوعة لروعة ورونق الغلاف فقط، مثلما كنت أفعل أحيانًا على مدار عمرى، وكأننى كنت أقتنى أعمالًا فنية ظلت تزين مكتبتى حتى الآن، ومن هنا فغالبًا لا يفضل أحدٌ من الباعة الترويج السرى للمطبوعة التى قد تكون جارحة للشعور الجمعى المحتاج بكل ثوابته ومتغيراته للارتقاء والسمو المعرفى والإبداعى، عبر العلاقة الأزلية بين الكلمة والصورة، داخل وخارج كل مطبوعة معروضة بشكل حر للمتلقين والمقتنين، بما يؤسس بالضرورة لثراء إنسانى وإبداعى، يظل متناميًا فى التربة الخصبة للوجدان الشعبى، وفى هذا الصدد قد تكون تصميمات الأغلفة للمطبوعات المختلفة بمثابة جسور تربوية للأطفال، مثلما تطرقت لهذا فيما يخص بواكير طفولتى؛ حيث البذور الحيوية التى تؤدى إلى ملامح ندية للتربية الجمالية والفكرية على مر الرحلة العمرية للمرء، بما يمد الشخصية القومية بالطراوة الثقافية والإبداعية التى تخدم الوطن كله عبر فيض من البهجة الشعبية الرافدة من تصميمات الأغلفة عند بائع الورود!.

للقلب النقى أن ينتصر على الشر الخالص، حتى ولو كان هذا القلب صبيًا صغيرًا ضاع من والدته فى زحمة الحياة، أعطته بوصلة ليسترشد بها فى دنياه، لكنه تاه وأخذته الشرطة فى بداية فيلم «Shazam» أخرجه ديفيد ساندبيرغ، وكتب له السيناريو هنرى جايدين.

شازام بوصلة القلب النقى

عبد الهادى شعلان

القلب الضعيف لا يُقَاوِم الإغواء

فى البدء نحن نشاهد طفلًا يعانى من عدم تقدير أسرته له، يظهر أنه يحب الألعاب السحرية، تبدأ الأحداث فى عيد الميلاد بسيارة منطلقة تحمل أسرة هذا الطفل الذى ينتقل عبر كرته السحرية لمنطقة أخرى مجهولة، ربما تحت الأرض، أو فى كهف بعيد، وفى عمق الحدث ندرك أنها منطقة سحرية يتم مناداة الصبى بـ «ثاديوس سيفانا» من عجوز يحمل حَرْبَة فضيَّة مُضَاءة، نعرف أنه آخر سَحَرة «كونسلو» وأنه حارس بوابة الأبدية، كان هذا الساحر قد أقسم بحماية العوالم من الذنوب السبعة المميتة، نشاهد الذنوب السبعة متمثلة فى كائنات بشعة على الجانبين، سبعة كائنات كأنها تماثيل، مزعجة، ومرعبة، ومقزِّزة، ولا يمكنك إلا أن ترتعب منها وأن ترغب فى الخلاص منها.

البداية مشوِّقة، فالساحر يبحث عن بطل ليرث سحره وقوته؛ لأنه صار ضعيفًا، لكن شرطه لمن يرثه أن يكون نقى القلب قوى الروح، وعندها سيرث قوة الساحر وخصائصه، ساعتها تبدأ الذنوب السبعة فى إغراء الصبى «ثاديوس سيفانا» عن طريق إغوائه بمنحه القوة ويكشفون له ما بداخل قلبه، فوالده يعتقد أنه ضعيف، وأنه ينبغى أن يثبت لوالده أنه قوى،

يتطرَّق الفيلم لقصة صراع بين الخير والشر، القلب النقى والقلب الملوث، والعوالم السحرية والرغبة فى السيطرة على العالم

هذا هو مَكْمَن القلب الذى تسلَّلت منه الذنوب السبعة للصبى «ثاديوس سيفانا» وعَلِمَت أن هذه نقطة ضعفه.

فى لقطة بارعة تظهر البلورة المضيئة داخل إحدى عينيه، هذه العين هى ما سنشاهده فيما بعد والبلورة تنقذف داخلها وستصبح مَكْمَن قوته، لقد برعت الكاميرا فى إعطائنا هذا الإيحاء، ونعلم أن أنقى القلوب هو من يمكنه مقاومة هذا الإغراء، و«سيفانا» الآن غير جدير بقوة الساحر، ومن هنا طَرَدَه الساحر، وعاد الصبى للسيارة وكأنه انتقل عبر الزمن مرة أخرى، وصرخ الساحر يريد أن يحصل على روح نقيَّة وضرب بعصاه السحرية الكهف، وظهر اسم الفيلم«Shazam».

الفوز للقلب النقى

ضربة الكهف السحرية من حارس بوابة الأبدية أظهرت شخصية «بيلى باتسون» صبى مشرق الوجه، ودود، بسيط وجميل، ويحمل علامات ذكاء، يضع الشرطة فى مأزق ويحبسهم داخل متجر، ويذكرنا عبر العودة بالزمن أنه الصبى الذى ضاع من والدته. يحمل البوصلة، يبحث عن والدته فى كل مكان؛ لأن داخله يعذبه بأنه تركها، وأنه يشعر أنها الآن تبحث عنه، ويسترشد ببوصلة قلبه، لقد هرب من ستة دُور للتَّبَنِّى.

كان واضحًا أن «باتسون» يبحث عن شخص لا يبحث عنه، وأنه يطارد شخصًا لا يريده، هذا القلب النقى الوحيد فى هذا العالم يبحث عن أمه، ومع كل كادر تتابعه الكاميرا نتأكد من داخلنا أن هذا الصبى سيكون «شازام»، لفطرته النقيَّة الواضحة بكل المقاييس، لقد هيأنا صُنَّاع الفيلم لتَقَبُّل هذا الصبى بأن









يكون «شازام».

حين يُعْلِن بعض الناس أنهم مَرُّوا بتجربة مع الساحر وأنهم فشلوا فى تجربته مع الشرور السبعة، يظهر الدكتور «سيفانا» والذى قام بدورة الممثل المتميز «مارك سترونج» بملامح تَشِى بأنه سيحمل لواء الشر فى الفيلم فقد أحسن المخرج باختيار «مارك سترونج» لهذا الدور، فطلَّته توحى بالشر والرغبة فى الدمار تحت أى ظروف، ملامحة تكشف بأنه ليس رحيمًا بالمرة.

فى مشهد بديع لقوة السحر ومفاجآته للدكتورة «لين كروسبى» والتى قامت بها الممثلة «لوتا لوستين» حين وضعت يدها على الرموز السحرية فأضاءت الرموز وتفحمت هى، ويعرف «سيفانا» أن الرموز حقيقية، ويدخل من بوابة العبور لكهف حارس بوابة الأبدية، يظهر دخوله العالم الآخر بديعًا، وكأنك ترى الفراغ يتحرَّك، تشعر أنك تلج لعالم غير موجود، عالم مخفى، لا يستطيع الولوج إليه أى إنسان، كأنها مرحلة





العبور للمدينة السحرية فى هارى بوتر، عالم ما بين الحقيقة والخيال، ويلتقى بالساحر ونعلم أنه الطفل «ثاديوس سيفانا».

كان طبيعيًا أن تَحْدُث المواجهة مع قوى الشر، فقوى الخير خارقة وعظيمة تتلبَّس روح صبى برىء ونقى، يمارس اللعبة فى مرح ولذة، وبين شر خالص يريد السيطرة على العالم، فشازام لم يكن يمارس المعارك وفى نفسه أى شر، فقط شَعَرَ بالخطر عندما أراد الشر أن يمس عائلته، هنا اكتملت قوة الصبى، واستطاع أن يتخلَّص من الشر عن طريق نَزْع كرة عين «ثاديوس سيفانا» المضيئة التى تحوى القوة الخالصة للشر، وفى تلك اللحظة حوَّل كل أسرته لشازام، لهم قدرات خارقة كل حسب إمكاناته فى الحياة، وصاروا جماعة خارقة وبدأن الذنوب السبعة تتساقط: الغضب، الفخر، الجشع، والرغبة، الطمع، وعند الرغبة الأخيرة التى يمثلها «ثاديوس سيفانا» اكتشف شازام أنه الحسد، الذى يهرب دائمًا ولا يواجه، ونزع شازام عين الشر وسَقَطَ آخر الذنوب السبعة: الحسد.

كوميديا الخارق

على الرغم من أن الفيلم يتطرَّق لقصة صراع بين الخير والشر، القلب النقى والقلب الملوث، والعوالم السحرية والرغبة فى السيطرة على العالم، إلا أن تحوُّل الصبى «تايسون» إلى شازام يتبعه حركات كوميدية، تبعث على الابتسامة، فقد كانت اللقطات تبدو خفيفة الروح ، فالممثل «زكارى ليفى» الذى قام بدور شازام يحمل خِفَّة ظل مرحة، وروح دعابة عالية، إلى جانب أننا نعلم أنه يحمل داخله روح طفل متحوِّل لرجل ناضج، فمن الطبيعى أن تأتى تصرفاته أقرب لتصرفات الطفولة، وهذا ما برَّر دراميًا المسحة الكوميدية فى الفيلم، كان تعامله مع القوى الجبارة الممنوحة له بصورة فكاهية مغايرة عن حب السيطرة وامتلاك القوى، هذه الروح الخفيفة أكسبت الفيلم والبطل مَرَحًا لذيذًا، هل يذكرنا ذلك بسلسلة أفلام قراصنة الكاريبى الحديثة التى قام بها «جونى ديب» فى دور القرصان «جاك سبارو» خفيف الظل دومًا ؟ على الرغم من السمعة السيئة التى يتمتع بها القراصنة. فالفيلم الذى يعتمد أساسًا على منح قوى خارقة اجتذب المشاهد وأصابه بمتعة المشاهدة وهذا ما فعله شازام.

لقد أعطانا جرعة من الفرح والرغبة فى نقاء الروح، حتى وهو يقوم باستكشاف قدراته الخارقة، كان مضحكًا، لم يكن يمنحنا حصوله على القوة الخارقة فقط دون توصيل أن داخله قلب صبى صغير، كان قادرًا على منحنا البسمة ونحن نترقب الصراع بينه وبين الشر والرغبة فى القضاء على الذنوب السبعة والانتصار عليها.

مع نهاية الفيلم ندرك أن هذا الصبى الذى ظل يبحث عن والدته طوال رحلة الفيلم مسترشدًا ببوصلة قلبه النقى، لم يكن يعلم أن والدته منذ البداية قد رأته وهو فى يد الشرطة وأنها تركته يواجه مصيره فى الدنيا وحده؛ فلعله يكون فى حال أفضل من حياتها نفسها، وأنه تم تعويضه بأسرة بَدِيلة تحبه وكأنه ظل يبحث عنها طوال الفيلم. ويأتى مشهد النهاية فى غاية السعادة على مائدة الطعام، وباتسون وسط عائلة يردد: «شكرًا لهذه العائلة، أنا فى المنزل».

مسرح الأمراض الاجتماعية والعلاقات الرومانسية

جرجس شكرى

فى الدورة الخامسة عشرة للمهرجان القومى للمسرح « دورة المخرج المسرح المصرى» ومن خلال العروض المسرحية، لعب الشباب من الفرق المستقلة والثقافة الجماهيرية والفرق الحرة والهواة من فرق الشركات والمجتمع المدنى، الدور الرئيسى فى هذه الدورة ليس لحصولهم على السواد الأعظم من الجوائز، بل لأنهم فرضوا أسلوبًا جديدًا من خلال عروض اختلفت عن السائد، والتقليدى وخاصة من خلال الموضوعات التى طرحتها العروض سواء اتفقنا أو اختلفنا معها فنيًا! ونستطيع أن نرصد مجموعة من الملامح من خلال عروض هذه الدورة؛ أولها الابتعاد عن تراث المسرح المصرى أو حقبة ازدهار الكتابة، فإذا استثنينا نص ميخائيل رومان «الدخان» قدم هؤلاء الشباب النصوص التى كتبوها من وحى اللحظة الراهنة أو استعانوا بنصوص أجنبية وقدموها من خلال الإعداد وإعادة الكتابة، وتقريبًا هذا ما حدث أيضًا فى المهرجان الختامى لفرق الأقليم الخامس والأربعين! والملمح الثانى أن أغلب عروض الشباب جاءت تحت عنوان «تأليف وإخراج أو إعداد وإخرج» أى ثمة غياب أو إقصاء للمؤلف المسرحى وسلطة النص! والملمح الثالث طرح أفكار جديدة وموضوعات مختلفة من خلال لغة معاصرة اعتمدت فى أحيان كثيرة على مفردات العالم الافتراضى وسلطة السوشيال ميديا! وربما هذا ما يبرر ابتعادهم عن كلاسيكيات المسرح المصرى، وبالطبع لا يمكن فصل هذه الملامح عما جاء فى الموائد المستديرة التى شارك فيها المخرجون من أجيال مختلفة فى المحور الفكرى لهذه الدورة، وانحيازات الجيل الجديد جيل الألفية الثالثة لقناعات تباينت تمامًا مع الأجيال السابقة.

(1)
أفراح وأحزان المخرجين

وقبل أن نقرأ ملامح العروض لا بد من قراءة ما طرحه المخرجون على مدى يومين، من خلال أربع جلسات مع ما يقرب من ثلاثين مخرجًا من أجيال واتجاهات مختلفة، رحت أتأمل المخرج صاحب عملية التفسير الإبداعى للنص وهو يتحدث عن تجربته بعيدًا عن خشبة المسرح؛ فهو الذى يتحكم فى تجسيد الزمن على الخشبة، الزمن وتحولاته، ليضع الماضى والحاضر فى لحظة واحدة، المخرج هذا الكائن الذى يجعلنا نعيش الحياة الواقعية، بل حياة العرض، الحياة المسرحية، التى يصفها المخرج أحمد زكى: «حيث يوجد الخيال جنبًا إلى جنب مع العقل، وحيث يكون البعد عن الواقعية

ابتعدت العروض عن تراث المسرح المصرى ومرحلة ازدهار الكتابة المسرحية



من عرض « علاقات خطرة»

مسرح


من عرض «الأفاعى»

رمزا للواقعية». قرأت كثيرًا عن علاقة المخرج بالنص المسرحى، ولكننى فى هذه اللقاءات -المائدة المستديرة- سمعت ما لم أسمعه من النقاد أو أصحاب النظريات، سمعت شيئًا أقرب إلى علاقة الطفل بسحر الطفولة بعالمه المدهش والمثير، سمعت كلامًا من لحم ودم؛ حيث تباينت الآراء حول دور المخرج وعلاقته بالنص المسرحى بعد أن طرحنا هذا السؤال «علاقة المخرج بالنص المسرحى»؛ حيث وصف مراد منير هذه العلاقة بالشغف والسحر، شغف المخرج بهذا النص أو ذاك، وهذا هو المحرك للتفاعل مع الحكاية، وهو شرط تقديم العرض المسرحى، ومراد يرى أن الكلمة العليا للمخرج فى كل المفردات وإلا فلماذا اختار هذا النص؟ واحتج بقوة حين انحاز المخرج شادى سرور لديمقراطية المخرج الذى يترك الفنان يفعل ما يريد، وتساءل: هل يجب أن يحترم المخرج النص أم إنه تُكَأَة لتقديم عرض مسرحى؟ مما أغضب مراد منير! أما ناصر عبد المنعم فتحدث عن سلطة المخرج فى ثلاث حالات: «مترجم النص، رافض النص، القراءة المغايرة للنص/ القراءة الجديدة»، وانحاز للقراءة المغايرة. ونظر عزت زين إلى المخرج المسرحى الذى يتعامل مع جمهور إقليمى وكيف يختار النص المناسب، واتفق أيضًا على عشق النص كشرط أساسى أولاً وأخيرًا، وانحاز حسن الوزير إلى البحث عن جماليات العرض من خلال مفردات الفن التشكيلى عن الكتلة والفراغ فى فضاء الحكاية. وظنى أن هذا أمر طبيعى، من أغضبه أن يكون فضاء الحكاية مزدحمًا بالديكور والحوار حافلًا بالجمل الخطابية وبعيدًا عن واقع الجمهور، وصولا إلى أحمد طه من جيل التسعينيات ابن العاصمة الذى ذهب إلى الأقاليم برغبته وليس العكس، وليس ابن الأقاليم الذى بهرته أضواء العاصمة؛ ابن الفكر الناصرى وربيب هذه المرحلة التى عاشها فى الشارع والجامعة، الذى وجد ضالَّته المنشودة فى نصوص الآباء. وتباينت الآراء بين المخرجين من مراد منير إلى جيل العقد الثانى من الألفية الثالثة مرورًا بعصام السيد الذى انحاز أيضًا إلى النص، بل وطالب بطباعة كراسة المخرج بالإضافة إلى ناصر عبد المنعم وإميل شوقى ومحمد الخولى وإيمان الصيرفى وأحمد إسماعيل؛ كل هؤلاء، رغم اختلاف الأعمار والاتجاهات، انحازوا إلى النص وإلى سلطة المخرج، ناهيك عن أن هؤلاء أيضًا قادمون من خلفيات سياسية وقناعات أيديولوجية فرضت على المخرج أن يكون صاحب رؤية للعالم، وهؤلاء أيضا قدموا نصوصًا تدل على انحيازهم لنصوص سعد الله ونوس ونجيب سرور ومحمود دياب وميخائيل رومان وسعد الدين وهبة ويسرى الجندى وغيرهم. واتفق الجميع على أن المخرج هو مؤلف العرض المسرحى، وأيضًا على عشق النص شرط تقديمه على خشبة المسرح، وعلى ضرورة الوعى ليس فقط بدور المسرح ولكن بأهمية النص الذى اتفق الجميع على مشاهدته بكل

أغلب عروض الشباب جاءت تحت عنوان «تأليف وإخراج» أو «إعداد وإخرج» أى ثمة غياب أو إقصاء للمؤلف المسرحى وسلطة النص!

من عرض «كاليجولا»

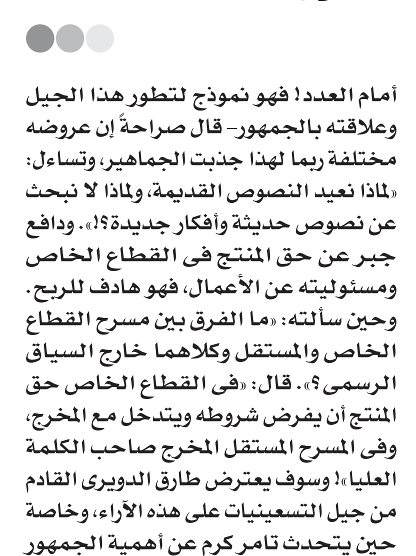


المائدة المستديرة، المحور الفكرى «المخرج المسرحى المصرى»

شخصياته وعوالمه فى المخيلة أثناء القراءة وقبل تقديمه على خشبة المسرح.

واختلف الأمر مع حسن الجريتلى ربيب الفرقة المستقلة، الذى قال: «لست مخرجًا بالمعنى المتعارف عليه وليست عندى رؤية، فالرؤية من خلال التفاعل مع فريق العرض، فليس لى رؤية خاصة! أعمل مع الفرقة ونكتشف سويًا الأسلوب». وقال إنه يقوم ببناء العرض لَبِنَة لَبِنَة مع الفرقة، مع شركاء عناصر العرض المسرحى وكأنه يعود إلى أسلوب الرواد الأوائل. ومع جيل التسعينيات اتسعت الرؤية واختلف الأسلوب فى الانحياز إلى الخفة والسرعة والكثافة والحديث عن الصورة من خلال طارق الدويرى وعفت يحيى وسعيد قابيل وأسامة رءوف، فتحدث هؤلاء عن القراءة المغايرة للنص، فأحدهم اختار نصوصًا تنحاز إلى العزلة، أو الاهتمام بالصورة والتعبير الحركى، جماليات مغايرة؛ حيث أصبح لمسرح الصورة الكلمة العليا، وأصبح الجسد حاضرًا يستطيع أن يواجه الجمهور دون حوار لفظى مباشر، ولكن كانت النصوص لا تزال تلعب دورًا كبيرًا فى العرض المسرحى. ربما ابتعد هؤلاء عن السياسة بالمعنى المباشر، ولكن ظل الفكر والوعى بضرورة المسرح حاضرًا وبقوة؛ ليختلف الحال مع الجيل الجديد القادم من مطلع الألفية الثالثة، الذى انحاز للبحث عن أفكار جديدة ونصوص جديدة، انحاز للجمهور بقوة، ولم يعد لجماليات التسعينيات مكان كما كان من قبل، بل ولم تعد نصوص الآباء ذات أهمية كبيرة عند البعض؛ فها هو محمد جبر الذى قدم ما يقرب من ستين عرضا أغلبها للقطاع الخاص -ولا بد أن نتوقف

مع جيل التسعينيات اتسعت الرؤية واختلف الأسلوب فى الانحياز إلى الخفة والسرعة والكثافة والحديث عن الصورة



أمام العدد! فهو نموذج لتطور هذا الجيل وعلاقته بالجمهور- قال صراحةً إن عروضه مختلفة ربما لهذا جذبت الجماهير، وتساءل: «لماذا نعيد النصوص القديمة، ولماذا لا نبحث عن نصوص حديثة وأفكار جديدة؟!». ودافع جبر عن حق المنتج فى القطاع الخاص ومسئوليته عن الأعمال، فهو هادف للربح. وحين سألته: «ما الفرق بين مسرح القطاع الخاص والمستقل وكلاهما خارج السياق الرسمى؟». قال: «فى القطاع الخاص حق المنتج أن يفرض شروطه ويتدخل مع المخرج، وفى المسرح المستقل المخرج صاحب الكلمة العليا»! وسوف يعترض طارق الدويرى القادم من جيل التسعينيات على هذه الآراء، وخاصة حين يتحدث تامر كرم عن أهمية الجمهور وضرورة الضحك، ضرورة إضحاك الجمهور، ويشرط الفكر مع المتعة ويرفض فكرة الترفيه



من عرض «عزيز عينى»
عن المخرج المسرحى عزيز عيد

الخالص. وأيضًا إسلام إمام الذى انحاز فى رؤيته إلى الشكل قبل المضمون أحيانًا، الانحياز إلى الصيغة وأيضا التفكير فى الجمهور، فقد تباينت الآراء بين التسعينيات ومطلع الألفية الجديدة؛ فالمخرج محمد الصغير لم يعد يتفاعل مع نصوص الستينيات، وراح يسعى نحو الفكرة، نحو أفكار جديدة، وانحاز إسلام إمام إلى الشكل الذى جذبه قبل المضمون، وانحاز محمد الصغير إلى الكوميديا، هذه الصيغة التى تخاطب العقل، وعودة البعض إلى تطويع (الكوميديا دى لارتى) فى محاولة للتقرب من الجمهور.

ومع هذه المجموعة الأخيرة «محمد جبر، إسلام إمام، مازن الغرباوى، تامر كرم، محمد الصغير» اختلف الأمر مع هؤلاء القادمين من مطلع الألفية الثالثة، الذى تحرروا من أفكار التسعينيات، فابتعدوا عن الفكر وانحازوا للمتعة والجمهور والضحك والإضحاك، تحرروا من الأيديولوجيا والفكر السياسى الذى حمله جيل الثمانينيات والسبعينيات متأثرًا بأفكار الستينيات



من عرض «المطبخ»

عكست عروض الشباب ما جاء فى المائدة المستديرة من آراء الأجيال الجديدة، فاختلف مفهوم النص المسرحى، أو قل النظرة إلى المولف الذى تراجع دوره بشكل ملحوظ وأصبح المخرج مؤلفًا

والحراك الثورى والواقعية الاشتراكية. ربما غابت الرؤية وانتصرت الصورة، وحضر الجمهور بقوة . ثلاثة أجيال تحاورت فى المائدة المستديرة حول علاقة المخرج بالنص المسرحى. كانت الكلمات أقرب إلى البوح الذى كشف ليس فقط اتجاهات الإخراج المسرحى فى مصر، بل وعى هؤلاء بالمسرح وبالواقع المصرى. وظنى أن هذه الشهادات تحتاج إلى قراءة متأنية فيما بعد.

(٢)

عكست عروض الشباب ما جاء فى المائدة المستديرة من آراء الأجيال الجديدة، فاختلف مفهوم النص المسرحى، أو قل النظرة إلى المولف الذى تراجع دوره بشكل ملحوظ وأصبح المخرج مؤلفًا، وحتى إن استعان بنص مسرحى مصرى أو أجنبى فسيعمل على إعداده مرة أخرى لكى يتوافق ورؤيته، فعلى سبيل المثال عروض الشباب من الفرق الحرة والمستقلة التى شاركت فى المهرجان، مثل: «بعد تفكير عميق» لفرقة خيال أول، تأليف وإخراج فادى أحمد، عرض «المطبخ» لفرقة 1+1 تأليف وإخرج محمد عادل، عرض «ماذا أفعل بحق الجحيم» لفرقة المطبخ، تأليف وإخراج كارول عقاد، ومن الشركات «شكسبير فى العتبة» تأليف وإخراج أحمد الأباصيرى، ومن المسرح الكنسى «علاقات خطرة» تاليف وإخراج مايكل مجدى، بالإضافة إلى العديد من العروض دراماتورج وإخراج، فقد تطور دور المخرج ليصبح صاحب الكلمة العليا فى النص والعرض. لقد تغيرت اللغة وتطورت أنماط التفكير الاجتماعى، فلم تعد النظرة إلى المجتمع لطرح أسئلة الواقع وقضاياه السياسية، أصبحت هناك قضايا أخرى شخصية، قضايا الذات! فعل سبيل المثال عرض «بعد تفكير عميق» يطرح الحياة الشخصية لصديقين مع فتاة من خلال علاقة عاطفية، فأحدهما يحبها بينما تنحاز هى للآخر، ومن خلال مجموعة من المفارقات الكوميدية يقدم العرض مجموعة من المواقف التى تبرز بقوة سيطرة السوشيال ميديا، صورة العالم الافتراضى، فالمنظر المسرحى أقرب إلى مجموعة من النوافذ/ الشاشات، نشاهد الممثلين من خلالها وكأننا نشاهدهم فى العالم الافتراضى، ففضاء الحكاية محدود كأنهم يشاهدون بعضهم البعض من خلال وسائل الاتصال وليس الواقع! ويلعب الهاتف المحمول دورًا رئيسيًا وكأنه شخصية من شخصيات الحكاية، ومن خلال «عادل» الذى يلتقى به الصديقان فى كافتريا، ويتغلغل فى حياتهم، يعرف أسرار الجميع ويقيم معهم علاقة حميمية وهو يكتب سيناريو سينمائى عن حياة هذه المجموعة! ينعكس هذا الفعل على المشهد المسرحى الأقرب إلى الشاشة السينمائية وخشبة المسرح معًا، فنحن نشاهد من حياة هؤلاء مجرد فلاشات، ومضات سريعة عن حياة شخصية تلعب فيها الميديا دورًا رئيسيًا بعيدًا عن الواقع ، خلافات شخصية، ونزاعات حول فتاة، ومعركة بين صديقين؛ أدهم الذى يجد مريم ويعتقد أنها حب حياته، وبينما يحاول الاقتراب منها يقتحم باسم صديقه ورفيق عمره المشهد ويستولى عليها، ومريم تستجيب فى إطار اجتماعى ورمانسى لا يخلو من الكوميديا! وفى عرض «علاقات خطرة « تأليف وإخراج مايكل مجدى، المأخوذ عن كتاب د. محمد طه الذى يحمل نفس العنوان، والذى يتناول طرق التربية وعلاقة الآباء بالأبناء، وهذه العلاقات الخطرة وتأثيرها على البشر من خلال مجموعة من اللوحات التى يغلب عليها الطابع الكوميدى، علاقات بين الآباء والأبناء وطبيب نفسى ومرضى، ليناقش العرض العلاقات الاجتماعية أو قل الأمراض الاجتماعية للجيل الجديد من الأبناء. أما عرض «المطبخ» الذى حصل على جائزة أفضل عرض صاعد، وأفضل إخراج وتأليف وتمثيل، فيتناول قضية نسوية حول المرأة المقهورة من خلال نموذج لامرأة مستسلمة تعيش على هامش الحياة، وربما قدمت السينما المصرية والعالمية هذا النموذج مرات عديدة من قبل لنساء يعشن على الهامش، ليس فقط فى بيوتهن، بل فى الحياة، ولكن المعالجة الدرامية ولغة الشعر التى تطغى على الحوار الذى لا يخلو من المجاز، سواء فى السرد الذى يستحضر الماضى أو فى تجسيد الحاضر جعل منها فكرة مثيرة، من خلال حبكة تصوّر علاقة صداقة تنشأ بين امرأة بسيطة زوجة وربة منزل، وعاهرة جلبها الزوج ذات مساء إلى بيت الزوجية، وتكررت الزيارة مرات، وهدفه من هذا الفعل أن تشعر الزوجة بالغيرة، ولكن المفاجأة أنها لا تغار، بل تقيم علاقة أليفة وحميمية مع البغى، وتبدأ البغى فى التردد على البيت حتى تتطور العلاقة مع الزوج الذى يقع فى غرامها، وسوف نعرف

أن هذه الزوجة تحمل سجلاً حافلاً بالقهر والإهانة من العائلة، وتعيش مأساة امرأة فى مجتمع ذكورى، ورغم أن الموضوع تم تناوله مرات عديدة؛ لكن المعالجة المختلفة والصادمة أيضًا للفكرة كانت مثيرة، وخاصة رد فعل الزوجة بالإضافة إلى براعة المخرج/ المؤلف فى تجسيدها على خشبة المسرح/ ففضاء الحكاية ليس به سوى أريكة تلعب دورًا رئيسيًا فى العرض، وشخصية الزوجة المقهورة شخصية ثرية ومختلفة فى رد الفعل على هذا القهر التاريخى من العائلة والزوج والمجتمع!.

وإلى مأساة نسوية أخرى من خلال عرض «بنت القمر» تأليف محمد السورى، والذى يطرح قضية فتاة جامعية أصيبت بمرض جلدى أدى إلى ظهور بقع سوداء وطفح جلدى أصاب وجهها، وبالطبع لفظها المجتمع، ولكن الصدمة كانت فى لفظ الأسرة ممثلة فى الأب والأم للأبنة!. لقد أطلق المجتمع على الفتاة «بسمة فحمة»، لقد كان وجهها أقرب إلى قطعة الفحم، لفظها الأصدقاء والحبيب، والأسرة التى لم تكتف بنبذ الفتاة لكن قامت باستغلالها من خلال أدوات العصر من خلال السوشيال ميديا، ففى خطوة صادمة تحاول الأسرة تسويق مأساة الفتاة على السوشيال ميديا، فهى لا تحتمى بأهلها من المجتمع، بل يتم قهرها واستغلالها من الجميع... العرض الذى شاهدته وسط جمهور كثيف على مسرح الهناجر دون شك كان مختلفًا وظنى أنه لم يحذر المجتمع من أمراض خطيرة أصبحت سمة أساسية فيه، بل يقوم فى بنيته الأساسية على السوشيال ميديا وخطورتها أيضًا، مثل عروض أخرى للشباب، وفى تحول خطير يتم شفاء الفتاة وهنا يصدم المؤلف الجمهور بثورة الأب والأم ومحاولة إقناع الفتاة بالاستمرار فى حمل صفات بسمة فحمة من خلال المكياج حتى تستمر الأرباح من خلال ما تقدمه من برامج على مواقع السوشيال ميديا، والغريب أن الفتاة توافق وتستسلم لجشع الوالدين!.

ما سبق نماذج من عروض الشباب من جهات مختلفة بعضها حصل على جوائز واستحسان لجنة التحكيم، بل وبعضها تفاعل معه الجمهور بقوة، وظنى أن الموضوعات المثيرة والمختلفة التى تتماس وذوق الشباب كانت أحد الأسباب الرئيسية فى هذا التفاعل، ناهيك عن ابتعاد هذه العروض عن الصدام مع الواقع بكل مفرداته، والابتعاد التام عن السياسة، وكل ما هو مثير للجدل والتساؤل، واكتفت بتناول قضايا وأفكار تتداولها الصحف ووسائل الميديا حول المرأة أو العلاقات المرتبكة والشائكة بين الأصدقاء؛ أفكار من شأنها خلق عروض أنيقة وجميلة ولا تصطدم مع أحد، تطرح مجموعة من جماليات مغايرة وجديدة، من خلال أفكار تبدو صادمة؛ لكنها فى الحقيقة مثيرة وشيقة قدمها الشباب فى مستوى فنى جيد ومثير، من خلال جماليات جديدة وأفكار مختلفة كانت من عوامل الجذب الجماهيرى الذى انحاز إلى أمراض المجتمع المصرى، وهو يشاهدها دون رتوش، ودون تجميل على خشبة المسرح فى قالب كوميدى لا يخلو من الرومانسية.

(٣)
الحب فى زمن الكوليرا

«الحب فى زمن الكوليرا» والذى كان من نصيبه جائزة أفضل عرض، من إنتاج مسرح الدولة، وضع له الكاتب مينا بباوى عنوانًا فرعيًا «سبع رسائل فى الحب لماركيز»، وهو عنوان العرض الذى قدمه مسرح الطليعة عن رواية الحب فى زمن الكوليرا، الرواية الأكثر شهرة للكاتب الكولمبى صاحب رواية «مائة عام من العزلة» وكلاهما كان حدثًا فى الرواية العالمية من خلال الواقعية السحرية والعالم الغرائبى الذى قدمه الكاتب فى أعماله، والرواية التى تحولت الى نص مسرحى صورة من صور الحب الخالد فى العصر الحديث أو قل الحب لوجه الحب! فمن خلال فضاء مسرحى تميل عناصره إلى التجريد تدور الأحداث فى مجموعة من اللوحات التى اعتمد فيها العرض على الغناء والاستعراض والحوار، فثمة مجموعة من الأشعار التى كتبت بالفصحى وتم تلحينها لتغنيها المجموعة. وحاول الإعداد إبراز علاقة حب غير مكتملة استخدام فيها الى جانب الغناء والاستعراض السرد؛ حيث تحكى الشخصيات فى مقدمة المسرح وإلى اليمين واليسار بعض الذكريات والأحداث التى وضعها المخرج سعيد منسى فى فضاء محايد بعد أن انتزعها الإعداد من سياقها، و فقدت الكثير من ملامحها، فبدت وكأنها شخصيات غير مكتملة، ولأنها فقدت التفاصيل السحرية والأفعال التى تجمع بين الواقعى والغرائبى التى بنى ماركيز من خلالها هذه الشخصيات!.

نعم «الحب فى زمن الكوليرا» قصة حب بين رجل وامرأة من المراهقة وسنوات الصبا إلى الشيخوخة، تطورت وتبدلت، وهذا لم يفقدها



توهجها على الأقل من جانب العاشق فلورنتينو، وسوف نكتشف فى نهاية الرواية أن فيرمينا أيضًا ظلت على العهد، وإن خبأت هذا الغرام بعد زواجها من الطبيب أوربينيو؛ ليقدم ماركيز قصة حب لوجه الحب، ولكنها أيضًا رواية تصف وترصد التغيرات والتحولات الاجتماعية والسياسية فى هذه المنطقة البعيدة فى جزر الكاريبى، من خلال بناء محكم للشخصيات التى استعارها ماركيز من الواقع؛ لكنه أضفى عليها طابعًا سحريًا من خلال قوة السرد ويسطوة الخيال، وذلك حين التقى شاب -وهو عامل تلغراف فى نهاية القرن التاسع عشر يعيش فى قرية نائية- بفتاة جميلة سوف تجبرها الأعراف والتقاليد وسلطة الأب على الزواج من آخر، لقد رفض الأب عامل التلغراف وزوجها للطبيب.

وضع الإعداد الذى أدرك جيدًا عامل الزمن فى الرواية شخصيات فيرمينا والحبيب فلورنتينو فى شخصيتين فى المراهقة والشيخوخة، وأيضًا أوربينو الزوج الطبيب فى محاولة ربما للتغلب على عنصر الزمن ليكون الماضى الذى تدور حوله الحبكة الأساسية حاضرًا بقوة مع الزمن الذى تعيشه الشخصيات فى الحاضر وربما للدلالة على استمرار الماضى/ الحب كما هو دون أن ينال منه الزمن، فغالبًا ما كان يبدأ من الحاضر ويعود إلى الماضى، فعلى سبيل المثال تسرد فيرمينا الحكاية من موت الزوج الطبيب أوربينيو وصولاً إلى زواجها منه ومرورًا بحوادث عديدة، ثم يحكى الزوج أوربينيو وتتداخل الأزمنة، ثم نشاهد قصة حب موازية للعمة التى كانت تحمل رسائل العاشقين، وأيضًا تحمل مأساتها وتعيش بها حين منعتها العائلة أن تتزوج من فقير آخر فى الماضى! ومن ناحية أخرى توقفت حياة فلورينتو عند لحظة الرفض، توقف الزمن



من عرض «بعد تفكير عميق»

اختار سعيد منسى القادم من خلفية أدبية تقديم رواية «الحب فى زمن الكوليرا»، ليس فقط لأنه قادم من جيل التسعينات، بل لانحيازه للأدب والذى جعله ينحاز إلى رواية أدبية لتقديمها على خشبة المسرح

وأصبح الماضى والحاضر لحظة واحدة، وذلك رغم تقدمه وارتقائه السلم الاجتماعى بعد أن عمل مع عمه فى شركة الملاحة، وطيلة زمن العرض على خشبة المسرح كان المخرج سعيد منسى حريصًا على استمرار التوازى بين الحاضر والماضى الذى جسده الإعداد ببراعة؛ لنشاهد فلورنتينو صغيرًا عاشقًا فوق دراجة عامل البريد وأيضًا عجوزًا بعد أن تقدم به العمر وهكذا أوربينيو كبيرًا وصغيرًا؛ لتتداخل الأزمنة والشخصيات، وكأننا نشاهد صراع الشخصيات مع الزمن على خشبة المسرح.

ودون شك فإن قصة الحب التى جسدها ماركيز فى هذه الرواية ليست فقط قصة إنسانية عامة تقدم صورة للحب الخالد فى العصر الحديث، بل تعتمد فى بنائها العميق على البيئة التى ولدت فيها هذه القصة، تعتمد على العادات والتقاليد والواقعية السحرية التى يعيشها هولاء لكاتب جاء فى بيان جائزة نوبل عنه «كاتب فى رواياته وقصصه يتدفق الواقعى والغرائبى فى منحى معقّد لعالم شعرى يعكس حياة ونزاعات محيط بأكمله»، ولكن فى هذا العرض أو قل الفضاء المحايد الذى اعتمد على الغناء والاستعراض وأشعار لم تكن مناسبة، قدم العرض صراعًا بين رجلين حول امرأة، وخيانات زوجية، وبعض المشاكل العائلية بعد أن انتزع الرواية من محيطها من سياقها! ليتوارى ماركيز وقوة السرد وسطوة الخيال الذى كان أداته فى بناء الشخصيات، ولم يتبق من الرواية سوى صراع الشخصيات مع الزمن بعد أصبحت أسماء تتحرك فى ملابس من زمن بعيد، شخصيات تختفى خلف اللحية والشارب، وتتوكأ على العصا، مع إضفاء طابع ساخر على بعض الشخصيات والأفعال ذلك الذى لم يكن مبررًا فى أحيان كثيرة، ولكننا فى النهاية أمام رواية صعبة وتحويلها إلى عرض مسرحى يعد أمرًا ليس باليسير، فكاتبها قال عن شخصياته: «أنا أفضّل أن يتخيل قارئ كتابى الشخصيات كما يحلو له. أن يرسم ملامحها كما يريد. أما عندما يشاهد الرواية على الشاشة فإن الشخصيات ستصبح ذات أشكال محددة هى أشكال الممثلين والتى هى ليست تلك الشخصيات التى يمكن أن يتخيلها المرء أثناء القراء»، وربما كانت مشكلتى مع العرض أننى تخيلت هذه الشخصيات من قبل؛ الشخصيات التى عرفتها جيداً أثناء قراءة الرواية منذ زمن ولم أشاهد ما تخيلت على خشبة المسرح!.

(٤)

اختار سعيد منسى القادم من خلفية أدبية إلى خشبة المسرح رواية الحب فى زمن الكوليرا، ليس فقط لأنه قادم من جيل التسعينات، بل لانحيازه للأدب والذى جعله ينحاز إلى رواية أدبية لتقديمها على خشبة المسرح، ومن قبل الانحياز إلى نصوص عالمية راسخة مثل «سيرة حياة» للسويسرى ماكس فرش، ومن قبل «نجونا بأعجوبة» للأمريكى ثورتن وايلدر، سواء اتفقنا أو اختلفنا مع المعالجة الدرامية ومفردات المنظر المسرحى. واختارت الأجيال التالية نصوصًا أخرى تنحاز إلى أمراض المجتمع المصرى، المشاكل الاجتماعية والعلاقات الرومانسية، وهذا توصيف لملامح جيل واختياراته التى تدل على وعيه، ليس فقط بالمسرح، ولكن بالحياة ورؤيته للعالم، الجيل الذى قضايا اجتماعية وعلاقات رومانسية مثيرة وشيقة ولا تخلو من الطابع الكوميدى! وبالطبع كانت هناك عروض أخرى مثيرة طرحت أسئلة ربما أكثر عمقًا واشتبكت مع الواقع المصرى والعربى بضرواة، مثل «طقوس الإشارات والتحولات للسورى سعد الله ونوس» لفرقة الشرقية، وعرض «الأفاعى» عن قصة بيت من لحم، وكلاهما من إنتاج قصور الثقافة، وعرض «كاليجولا» تأليف ألبير كامى، وإنتاج مسرح الشباب، وعرض «مشاحنات» تأليف كاترين هايس، وإخراج هانى عفيفى، وأعمال أخرى عديدة، حصلت على إشادة أو شهادة تقدير أو جائزة لممثل أو ممثلة، أو خرجت صفر اليدين. ولكن اللجنة انحازت لجماليات رأت أنها مغايرة للسائد والمألوف، انحازت للعروض التى أبرزت أمراض المجتمع فى صورة جديدة من خلال علاقات رومانسية لا تخلو فى أحيان كثيرة من الطابع الساخر، بعيدًا عن الخطاب السياسى المباشر أو غير المباشر، انحازت للجديد وهذا أمر طبيعى ويبقى السؤال: هل يستطيع هذا الجديد والمختلف الذى حصد الجوائز أن يستمر ويخلق جماليات مختلفة أم سيكون مجرد ومضة عابرة؟.



على خشبة المسرح الكبير بمكتبة الإسكندرية، أقيم مؤخرًا العرض المسرحى «كف إيزيس»، باكورة أعمال فرقة «الدانة» المسرحية التى تأسست قبل فترة قصيرة؛ بهدف تقديم أعمال مسرحية تلتزم بالفن الهادف الذى يحمل قيمًا وطنية أو هوياتية، أو ثقافية. وقد أكد العرض أن الفرقة تمتلك من المؤهلات الفنية ما يدفعها إلى مقدمة المشهد الفنى والمصرى، نظرًا لما تمتلكه من مواهب فى الرؤية والإخراج والتنفيذ، وتوظيف تقنيات المسرح الغنائى بصورة مدهشة.

«كف إيزيس» يجمِّع أشلاء الوطن

د. ألفت شافع
فوتوغرافيا: محمد الشال

مسرحية «كف إيزيس» فكرة واستعراضات د. أحمد يونس؛ الأستاذ بالمعهد العالى للفنون الشعبية بأكاديمية الفنون، والحاصل على الدكتوراه فى فلسفة الفنون الشعبية من الأكاديمية، والمدير العام السابق للإدارة العامة للفنون الشعبية بالهيئة العامة لقصور الثقافة، وقد عمل فى العديد من المسرحيات التى تعد من علامات المسرح العربى، ومع كوكبة من المخرجين المهمين فى مجال المسرح الاستعراضى، منهم: حسن عبد السلام والسيد راضى، وجلال الشرقاوى، وهانى مطاوع. أسس دكتور أحمد يونس فرقته المسرحية معتمدًا على الجهود الذاتية لأعضائها فى الملابس والموسيقى والديكور والأشعار كمجموعة متكاملة من الفنانين فى كل المجالات. والمسرحية دراماتورجيا من إخراج إيهاب يونس، أما الأشعار الرائعة فكانت للشاعر والزجال السكندرى عادل حراز.

والعرض المشحون بطاقات هائلة من الدلالات والمعانى والقيم، يبدأ بعبارة «إيزيس أنقذى الخير بكفيك.. أنقذى أوزوريس»، ومن هنا تبدأ رحلة إيزيس فى مشاهد راقصة تقدم كريوجرافى مبدع لقصة الغدر السيتاوى وقصة التابوت ورحلة البحث المستحيلة لإيزيس عن جسد أخيها وحبيبها وزوجها «أوزوريس».

ومع رحلة البحث عن المرأة المحِبة عبر العصور منذ ست وأوزوريس وإيزيس ونفتيس، أو إن شئنا الاعتماد على رؤية دينية من جذور الجذور؛ لقلنا أنها قصة قابيل وهابيل و«إقليما» و«لبودا»؛ إذ تبرز ملامح التشابه بين القصتين، قصة ولدى آدم وقصة أوزوريس وست. لكن فى قصة أوزوريس وست يتم رصد التحولات التى حدثت للامرأتين. أما بطلتى قصة











تسير المسرحية عبر منعرجات التاريخ الحضارى والجغرافى لمصر، لتطوف بين أنحائها وأقاليمها ومدنها فى رحلة بحث شاقة وممتعة



قابيل وهابيل المجهولتان «إقليما» صنو قابيل وتقابلها إيزيس، ولبودا صنو هابيل وتقابلها نفتيس؛ فلم تشر قصة الخلق فى التوراه أو الإنجيل أو القرآن عما حدث لهما سوى إشارة بأن قابيل هرب بإقليما إلى عدن من أرض اليمن، كما جاء فى ابن كثير.

وربما تكون أسطورة إيزيس وأزوريس وست ونفتيس هى الرواية الأصح؛ لأنها صححت موقف المرأة التى كان يبجلها المصريون القدماء. والقصة برمتها تستمد أصولها من قصة الخلق الحقيقية، وهى قصة ولدى آدم كما سبق القول وميلاد الشر البشرى على يد قابيل، أو سِت الذى يحيط بعالم إيزيس المحبة على مر العصور.

تلقى علينا إيزيس بروح الفداء التى تبحث عن حبها المستحيل لتجلب حبيبها من عالم الموتى تارة ومن عالم الأحلام تارة أخرى متحدية خصوم أكبر من سِت، يمكن أن يكون الزمان أو المكان أحدهما. فإيزيس تعرف أن موت الحبيب ليس نهاية المطاف وإنما هو تحول فى الصورة الذهنية لفاعل الخير؛ حيثما وُجد الخير يكون أوزوريس.

وتسير بنا المسرحية عبر منعرجات التاريخ الحضارى والجغرافى لمصر؛ لتطوف بين أنحائها وأقاليمها ومدنها، إنها رحلة البحث الشاق والممتع فى الوقت نفسه؛ حيث تقدم لنا المسرحية، فى صورة فنية عالية الجودة، مركبة من خليط نقى من فنون الكتابة المسرحية الحوارية الراقية، والاستعراض الفلكلورى الشعبى، والتى تتلاقى مع تقنيات المسرح الملحمى من زاوية استخدام الكورس؛ حيث وظفها من قبل الكاتب لينين الرملى بنفس التقنية فى العديد من مسرحياته، وخاصة مسرحية «الهمجى» فى محاولة للبحث عن أصول الإنسان المتحضر فى زمن الهمجية. ومن جديد يعيد المخرج إيهاب يونس توظيف هذه الصورة، إضافة إلى استخدام الاستعراض الغنائى الراقص، والذى يقدم فلكلور الرقص المصرى بين المحافظات فى أخص خصوصيات العروس وهى ليلة الحناء، والتى تستمد أصولها من تخضب كف إيزيس بالدم أثناء تجميعها لأشلاء حبيبها وزوجها أوزوريس، فنرى «رقصة الحنة» فى السويس والإسكندرية وسيوة والنوبة والصعيد.. إلخ. وفى كل تابلوه غنائى تأتينا قصة جديدة لعروس تُزَف أو لعروس تفقد حبيب، بصورة غير مبررة أو مقنعة.

وجاءت الاستعراضات الغنائية والراقصة غاية فى الإتقان والروعة، وهذا ما أدى إلى تفاعل الجمهور بصورة منقطعة النظير تذكرنا بتفاعل الجمهور مع إبداعات فرقة رضا للفنون الشعبية؛ إذ ارتقت الاستعراضات هذا المرتقى الصعب الذى جمعت فيه بين فنون الباليه والرقص الحديث والفلكلور الشعبى. ومن خلال أشعار عادل حراز تبلورت مفاهيم المد والجزر اللغوى؛ إذ وظفت أغانى التراث بصورة جلية حققت الانبهار السمعى مع إبهار الصورة.

من جهة أخرى سنجد أن مؤلف العرض

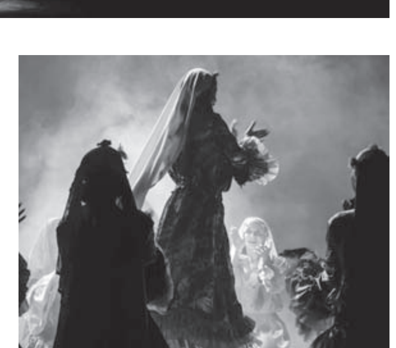


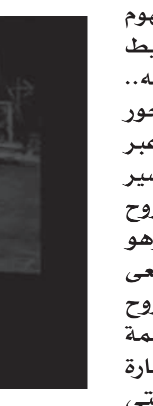


يبذل جهدًا كبيرًا من أجل ترسيخ مفهوم أخلاقى سبقه إليه المثل الشعبى البسيط القائل «اللى عاوز يصون العرض ويلمه.. يجوز البنت للى عينها منه» وهو محور ما نجحت فيه إيزيس من حث بناتها عبر العصور على التمسك بقيد واحد وتكسير ما دونه من قيود تسهم فى إضعاف روح المرأة التى تمثل نصف الإنسانية. وهو قيد الحب الشريف العفيف الذى يسعى لأن يكتمل بالاتحاد المقدس بين الروح والجسد، وذلك الاتحاد المقدس هو كلمة السر التى تلقيها إيزيس ابنة الحضارة المصرية القديمة، تلك الحضارة التى بجلت المرأة بامتياز وجعلتها ربة للخير والعطاء، لتنشره فى ربوع واديها، ضاربة مثلًا فائق التصور فى الوفاء والحب.

تنطلق فعاليات المسرحية بقصة «قطر الندى» بنت خمارويه بن أحمد بن طولون التى تُزَف إلى «الخليفة المعتضد» الخليفة العباسى فى بغداد، والذى وقع أسير جمالها فتشتت الأمر من يده بين مأربه وهواه — كما يقولون — راسمة الحنة توصيها أن تتطيب بكف إيزيس، كف الخير؛ لتصلح شأن المسلمين. وراسمة الحناء هنا هى كاتمة الأسرار، والتى تتكلم بصوت ضمير إيزيس التى أنطقها أخيرًا هشام نزيه بمقطوعته الجميلة «مهابة إيزيس» تلك التى غطت أجواء العرض المسرحى، ومثلت الموسيقى التصويرية لكل مشاهد تجلى إيزيس. أما عن الحناء فهى رمز للوفاء المطلق.

وفى العرض المسرحى الشيق «كف إيزيس» تفاعلت العناصر المكونة للعمل المسرحى بصورة إبداعية ومتجانسة؛ حيث لعبت





يستمد النص أصوله من قصة الخلق الحقيقية وميلاد الشر البشرى على يد قابيل

الإضاءة دورًا رائدًا فى التنقل بين الزمان والمكان، بل والأحداث أيضًا، وتلك إضافة مبتكرة تتماهى مع الرؤى الحداثية لعناصر الإبداع فى العرض المسرحى، وتخطت عناصر السينوغرافيا حدود الإمكان. لقد تجلت هذه الرؤى وتلك الأفكار فى إبداع مسرحى شديد الثراء، مما جعلنى أقضى وقتًا ممتعًا بدار أوبرا ومسرح سيد درويش بالإسكندرية.

فى النهاية، تصلنا رسالة القائمين على العمل المسرحى بأن كف إيزيس هو رمز للخير؛ رمز لكل كف يمتد لتجميع أشلاء الوطن من مصر سيوة إلى مصر النوبة.

أقول من وحى العرض:

لملمينا يا إيزيس.. جمعينا.. طوفى بينا
لملمى زهوة حاضرنا.. لملمى فرحة ماضينا.. انقذينا.. احرسينا
ولما نوصل للطوفان.. وجهى بينا السفينة.

إن رسالة عرض «كف إيزيس» تقول: قدِّم للناس فنًا محترمًا تجدهم عند كل صوب، يحض على إعمال الفكر والوجدان، فكلمة الفن الأولى والأخيرة قدمها فلاسفة اليونان بدعوتهم لهذه الأقانيم الثلاثة؛ الحق والخير والجمال.

الثقافـة
الجديـدة

أجندة سبتمبر

هذه مجموعة متنوعة من الأنشطة الثقافية والفنية التى تشهدها قصور وبيوت ومكتبات «الثقافة الجماهيرية» فى مختلف ربوع المحروسة، خلال هذا الشهر

01

- قصر ثقافة عين حلوان: ندوة عن «براعة الاستهلال فى الرواية» يقيمها نادى الأدب بالقصر، يديرها الأديب أحمد هاشم البنا ٦ م
- قصر ثقافة السويس: معرض عن الوحدة الوطنية ٧ م



02

- قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «دور المؤسسات الثقافية فى ترسيخ فكرة التمكين الثقافى» أون لاين



03

- قصر ثقافة المطرية: أمسية لنادى الأدب ٨ م
- قصر ثقافة بهتيم: أمسية شعرية لشعراء نادى الأدب ٧ م
- قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «التصميم الجرافيكى للأغلفة الخارجية فى ألعاب الأطفال» ٦ م

04

- قصر ثقافة روض الفرج: أمسية لنادى الأدب ٧ م
- قصر ثقافة مصر الجديدة: معرض كتب عن خيرى شلبى فى ذكرى وفاته ٧ م
- قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة قصر ثقافة بنها للإنشاد الدينى ٤ م
- بيت ثقافة الطفل بالقنطرة شرق بالإسماعيلية: شخصية الشهر عن «نجيب محفوظ» ١٠ ص
- قصر ثقافة قنا: عرض فنى لفرقة قنا للإنشاد الدينى ٧ م
- قصر ثقافة المنصورة: أمسية شعرية يشارك فيها: محمود الحلوانى، بهية طلب، عيد عبد الحليم، وأعضاء نادى أدب المنصورة ٦ م
- قصر ثقافة سوهاج: عرض لفرقة الفنون الشعبية ٧ م
- بيت ثقافة جرجا بسوهاج: قراءة مناقشة قصة «جدتى» تأليف حسن نور ١١ ص
- قصر ثقافة الخارجية: عرض فنون شعبية ٨ م

05

- قصر ثقافة حلوان: ورشة «يحكى لى» بعنوان «سلوكى فى المنزل» ٦ م
- قصر ثقافة السلام: معرض كتب عن أعمال أحمد رجب ١٠ ص
- قصر ثقافة الإسماعيلية: محاضرة بعنوان «فنان الشعب.. سيد درويش» أون لاين

06

- قصر ثقافة الريحانى: ورشة رسم بورتريه من وحى الخيال باستخدام قلم جاف أسود وأقلام الفلوماستر أون لاين
- قصر ثقافة السلام: عرض لفرقة السلام للموسيقى العربية ٧ م
- قصر ثقافة الأقصر: محاضرة عن «نجيب محفوظ وكتاباته» ٦ م
- قصر ثقافة قنا: محاضرة بعنوان «مكتبات الثقافة الجماهيرية.. تاريخ من المعرفة» ٧ م
- بيت ثقافة طما بسوهاج: مناقشة كتاب «الفسطاط» تأليف أحمد سويلم ٦م

07
- قصر ثقافة الأقصر: محاضرة بعنوان «الحداثة والقصيدة الجديدة» ٦ م
- قصر ثقافة المنصورة: عرض لفرقة الشرقية للفنون الشعبية ٧ م
- قصر ثقافة أسيوط: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٧ م
- قصر ثقافة أسيوط: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٧ م

08
- قصر ثقافة بورسعيد: محاضرة بعنوان «الزراعة عماد الحضارات» ١١ ص
- قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة أسوان للموسيقى العربية ٦ م

10
- قصر ثقافة الأقصر: عرض لفرقة الأقصر للموسيقى العربية ٦ م
- قصر ثقافة الزقازيق: عرض لفرقة الشرقية للإنشاد الدينى ٧ م

11
- قصر ثقافة روض الفرج: ورشة حكى عن الأديب نجيب محفوظ ١١ ص
- قصر ثقافة قنا: عرض لفرقة قنا للإنشاد الدينى ٧ م
- قصر ثقافة الزقازيق: عرض لفرقة محمد عبد الوهاب للموسيقى العربية ٧ م

12
- قصر ثقافة بورسعيد: ندوة أدبية لنادى الأدب ١١ ص
- قصر ثقافة قنا: عرض لفرقة قنا للموسيقى العربية ٧ م

13
- قصر ثقافة بورسعيد: عرض فنون شعبية أطفال ٨ م
- قصر ثقافة الأقصر: لقاء نادى الأدب ٦ م
- قصر ثقافة سوهاج: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٧ م
- قصر ثقافة المنيا: عرض فنون شعبية ٦ م

14
- قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة كورال أسوان ٦ م



15
- قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة ثقافة بنها للموسيقى العربية ٧ م
- قصر ثقافة الإسماعيلية: عرض لفرقة الموسيقى العربية لإحياء ذكرى بليغ حمدى ٨ م
- قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٨ م
- قصر ثقافة العريش: عرض لفرقة العريش للفنون الشعبية ٧ م

16
- قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٨ م

17
- قصر ثقافة الإسماعيلية: عرض لفرقة الآلات الشعبية ٧ م
- قصر ثقافة الأقصر: «دور السوشيال ميديا فى سلوك الأطفال والشباب» ٦ م



18

● **قصر ثقافة أسوان: اللقاء الأسبوعى لنادى المرأة ٦ م**

● قصر ثقافة المنصورة: محاضرة عن تجربة أحمد صبرى أبو الفتوح الروائية ٦ م



19

● **قصر ثقافة السويس: مناقشة كتاب «المرأة المصرية والإعلام فى الريف والحضر» تأليف د. عواطف عبد الرحمن ١١ ص**

● قصر ثقافة بورسعيد: قراءة قصصية لنادى الأدب ٨ م

● **قصر ثقافة المنصورة: عرض لفرقة المنصورة للموسيقى العربية ٦ م**

20

● **قصر ثقافة بنها: معرض كتب لأعمال د. مصطفى محمود ٩ ص**

● قصر ثقافة الأقصر: عرض لفرقة الأقصر للفنون الشعبية ٦م

● **قصر ثقافة قنا: عرض لفرقة قنا للفنون الشعبية ٧ م**

21

● **قصر ثقافة السلام: معرض كتب عن الزعيم الراحل جمال عبد الناصر ١٠ ص**

● قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة ثقافة بنها للموسيقى النحاسية ٧ م

● **قصر ثقافة القناطر الخيرية: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٦ م**

22

● **قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الفنون الشعبية ٨ م**

● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة أسوان للموسيقى العربية ٦ م

23

● **قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الفنون الشعبية ٨ م**

24

● **قصر ثقافة الزقازيق: عرض لفرقة الإنشاد الدينى ٧ م**

25

● **قصر ثقافة بنها: عرض لفرقة قصر ثقافة بنها للإنشاد الدينى ٧ م**

● قصر ثقافة الزقازيق: عرض لفرقة محمد عبد الوهاب للموسيقى العربية ٧ م

26

● **قصر ثقافة السلام: معرض كتب لأعمال نعمات أحمد فؤاد ١٠ ص**

28

● **قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة الموسيقى العربية ٨ م**

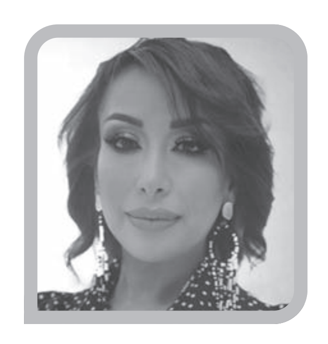
● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة أسوان للفنون الشعبية ٦ م

29

● **قصر ثقافة بورسعيد: عرض لفرقة كورال فنون شعبية أطفال ٨ م**

● قصر ثقافة أسوان: عرض لفرقة كورال أسوان ٦ م





ناهد صلاح
ناقدة سينمائية

الشوارع حواديت

«الشوارع حواديت/ حواديت الحب فيها/ وحواديت عفاريت/ اسمعى يا حلوة لما اضحكك»...، إننى فى طرقات المدينة، أمشى كما أمشى كل يوم، لا أكاد ألحظ أى فرق فى الشارع المكتظ بالناس وهم يتدافعون فى دوائر، أفلست حواسى فى تتبع تدحرجهم نحو المفترقات، بينما أنا أواصل المشى كأن المشى هدف فى حد ذاته، ينبغى ألا أفكر فى تفسيره، خطوات منقطعة النظير، موصولة بالأفق والسماء، لا تصل إلى موضع أو حد، لكننى هذه المرة مشدودة إلى الأغنية التى كتبها صلاح جاهين لفرقة المصريين وأهداها هانى شنودة لفيلم «الحريف» (١٩٨٤) إخراج محمد خان.

أردد الأغنية بصوت مكتوم، قبل دقائق قليلة من لقائى بصاحب اللحن ومؤسس فرقة المصريين الموسيقار هانى شنودة، لا أعرف بدقة سبب سطوة هذا اللحن فى هذه اللحظة واستسلامى له، ربما كنوع من شحن الذاكرة قبل اللقاء، وربما؛ لأن هذا شأن من شئون الموسيقى وقوتها، تصنع إيقاعًا داخليًا؛ الإيقاع الذى يبعث رجفة فى الجسد والروح هو رادع لوحشة الخارج، أو ربما كانت هذه حيلة من حيلى لالتماس بعضًا من الارتياح والطمأنينة، بلحن له شخصية واضحة، كلماته حارة وطيبة تدعم مشوارى المستَحَب بالجمال.

تجاوبى مع اللحن وصوت «المصريين» فى رأسى، ينبع من تلهفى صوب الجمال فى كافة تجليّاته، لا أتكلم هنا عن كمال الأصوات والتقنيات الموسيقية العالية، إنما عن الدفء والشاعرية والوفرة العاطفية، فالمقاطع صافية، شاهقة، رقيقة، منحنية ومائلة.

أعبر الطريق إلى الاتجاه المقابل بحذر مكترث بما حولى، متجنبة أى هفوة قد تجعلنى أنزلق أو تُظهر إرهاقى الشديد، يسبقنى فارس (عادل إمام) فى مفتتح فيلم «الحريف»، يجرى لاهثًا بأنفاس متقطعة على القضبان كأنه درب طويل بلا رحمة، قبل أن تنساب أنغام هانى شنودة ونندس معها فى مشاهد تغلغلت فيها الموسيقى، لتسجل حالة فنية توثق صراع البطل مع زمنه، كما أنها تمنحنا إحساسًا قويًا بالمكان، فندخل إلى المشاهد بسهولة، ونعرف كل ما يريده لنا الفيلم أن نعرفه. إنه ما لخصه —مثلًا- الناقد والباحث السينمائى المجرى «بيلا بالاش» عن موسيقى الأفلام عمومًا، حين قال: «فى الفيلم توجد آلاف النغمات غير أنه لا توجد فترة صمت واحدة، هى الظاهرة السمعية ذات الأهمية القصوى».

يتدفق لحن الشوارع حواديت فى رأسى مرة أخرى، فأردد معه: «الشارع دا كنا ساكنين فيه زمان/ كل يوم يضيق زيادة عن ما كان/ أصبح الآن بعد ما كبرنا عليه/ زى بطن الأم ما لناش فيه مكان»..

حتى وصلت إليه ووجدته ينتظرنى أمام الباب؛ فتلعثمت فى إلقاء التحية عليه، كل شىء عنده يفيض بالموسيقى: البيانو، نوتات الموسيقى المبعثرة فى المكان، الجوائز، الدروع الكثيرة المكدسة فى الأرجاء، شهادات التقدير المعلقة على الجدران، حتى إننى على كثرتها ووفرتها، كدت ألا أسأله عنها، قد يكون الكلام احتبس عنى، وأنا فى مواجهة فنان يحكى عن تجربته ببساطة كأنها سيرة عادية.

وجهه اكتسب هذه الوداعة البريئة من التباهى والزهو، لا يبالغ فى أناقة التعبير، يؤمن بأن الصدفة صنعته، فهو صدفة ابن طنطا، المدينة المترعة بألوان مختلفة من الموسيقى والغناء، وصدفة أخرى اجتذبته إلى غرفة بيانو والدته ليكتشف نزوعه وشغفه الموسيقى، والصدفة كذلك هى التى زرعته فى أوساط الفرق الغنائية مع شباب طموح، حققوا أحلامهم الجامحة فى الغناء والموسيقى، حلقة تسلم حلقة فى سلسلة طويلة من المصادفات، حسب تعبيره، رسمت مشواره التصاعدى فى عالم الموسيقى والفن .

شىء بداخلى يخبرنى أن هذه البساطة وهذا الزهد لا يعنى أنه لا يدرى قيمته كفنان عنيد، مغامر، صانع روائع، لديه مخيّلة ثورية لحنية طبعت أعماله الكثيرة والمُتنوّعة حتى إستحق لقب «موسيقار المصريين»، نسبة إلى فرقته الشهيرة التى كوّنها فى العام ١٩٧٧.

إنه ليس من الـ «هيبيز»، ولا كان واحدًا من «إيجلز/ صقور» أمريكا، كما أنه ليس سيد درويش الذى حرر الموسيقى من منمنمات وزخرفات القصور إلى حيوية الحياة الحقيقية فى الشارع؛ لكنه مغامر بالمعنى الحرفى للكلمة، زاهد، ليس من منطلق نكران الذات أو الانقطاع عن الدنيا، إنما كفنان حقيقى، يستمتع بقلب التوقعات التقليدية والخروج عن المألوف، وهذا ما فعله فى موسيقى السينما عبر ١٤٣ عملا ليكتمل مشروعه فى اتجاه موازٍ لعالم الأغنية، معتمدًا على محورين: الموسيقى المتأتية من الفكر والتأمل، والموسيقى النابعة رأسًا من الغريزة الفنية والعاطفية.

أخبره برأيى هذا قبل أن أنصرف، فيرد مبتسمًا: يمكن!، يعاودنى لحن «الشوارع حواديت» مجددًا، فأمتثل للكلمات: اتجاهك اتجاهى مشينا ليه/ والشارع دا زحام وتيه/ بس لازم نستميت/ واضحكى يا حلوة لما أسمّعك...


داخل العدد
حكايات عن
منشية الإسكندرية